

الأدب العربي الحديث
(النثر)

الدكتور
سامي يوسف أبو زيد

دار المسيرة

١٥١٠/٢





شركة جمال أحمد محمد حيف وإخوانه
www.massira.jo

بسم الله الرحمن الرحيم



الأدب العربي الحديث
(النثر)

رقــــــم التصــــنيف : 819.9

المؤلف ومن هو في حكمه : سامي يوسف أبو زيد

عنـــــوان الكـــتاب : الأدب العربي الحديث (النثر)

رقـــــم الإيـــداع : 2014/9/4231

الـــواصـــفــــات : النثر العربي/ الأدب العربي

بــيانـــات الــنشــر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع

[illegible]

الطبعــة الأولــى 2015م – 1436هـ



عنوان الدار

الرئيسي : عمان - العبدلي - مقابل البنك العربي هاتف : 5627049 6 962+ فاكس : 5627059 6 962+

الفرع : عمان - ساحة المسجد الحسيني - سوق البتراء هاتف : 4640950 6 962+ فاكس : 4617640 6 962+

صندوق بريد 7218 عمان - 11118 الأردن

E-mail: info@massira.jo . Website: www.massira.jo

التصميم والاخراج بالدار - دائرة الانتاج

الأدب العربي الحديث
(النثر)

الدكتــور
سامي يوسف أبو زيد





الإهداء

إلى رفيقة دربي التي أشرقت معها شمس المحبة، وحفظت العهد، زوجتي العزيزة، وإلى أبنائي وبناتي وأحفادي الذين أحببتهم من أعماق قلبي.

الفهرس

الفصل الثالث

أدب المهجر

الفصل الرابع

الكتابة النسوية

الفصل الخامس

المقالة والخاطرة

الفصل السادس

القصة القصيرة

الفصل السابع

أعلام القصة القصيرة

الفصل الثامن

الرواية (دراسة نظرية)

الفصل التاسع

أعلام الرواية

الفصل العاشر

الرواية (دراسة تطبيقية)

الفصل الحادي عشر

المسرحية (دراسة نظرية)

الفصل الثاني عشر

المسرحية (دراسة تطبيقية)

الفصل الثالث عشر

أعلام المسرحية

الفصل الرابع عشر

فن المراسلة

المقدمة

الحمد لله الذي انزل على عبده الكتاب، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، المُبلِّغ عن ربه بلسان عربي مبين.

وبعد، فهذا هو الكتاب الثاني في الأدب العربي الحديث، نواصل به ما بدأناه في الكتاب الأول. وقد قصرناه على النثر: فنونه وأعلامه، وتتبعنا فيه حركة النثر منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى اليوم.

أما طريقتنا فهي قائمة على مزج المنهج التاريخي بالتحليل الواسع، وتبويب الأدب بالنظر إلى فنونه، من مقالة وخاطرة، وقصة قصيرة، ورواية، ومسرحية. وتوقفت عند أعلام هذه الفنون، فتعرّضت لحياة كل أديب منهم، وتناولت جوانب من عطائه الأدبي بالدرس والتحليل.

واقتضت طبيعة هذه الدراسة أن أوزّع الكتاب على أربعة عشر فصلاً؛ فخصصت الفصل الأول للنهضة الأدبية، عواملها ومظاهرها وطلائعها، ثم جاءالفصل الثاني ليلقي الضوء على أعلام أدب النهضة، وتناولت في: الفصلين الثالث والرابع أدب المهجر، والكتابة النسوية.

أما بقية الفصول فقد تناولت فيها فنون النثر الحديث وأعلامها، وأنهيت الكتاب بملحق تضمّن موضوعات متخيّرة من النثر الحديث. تستشرف الإنتاج الأدبي في العصر الحديث، مُلقيا نظرة بانورامية على نماذج من الفنون الأدبية، من مقالة، وقصة، وسيرة، ومسرحية.

لا شك في أن الأدب العربي المعاصر أدب كبير مثله كمثل أي أدب راقٍ في العالم، فقد أضحى الإنتاج الأدبي وفيراً في أقطار عربية عدّة، وتخطت بعض الأعمال الأدبية حدود الوطن العربي إلى مختلف بلدان العالم، تنمّ عن أن العرب قد أصبحوا من صنّاع الثقافة، كما كانوا في عصورهم الزاهية. وقد شقت الكتابة النسوية طريقها في هذا الأدب، وتحدّث الكتاب عن رائداته، وقدّم نظرة شاملة عن الأدب النسوي.

كذلك قمت بتحليل كثير من النصوص الأدبية، ونقدها، لأعينَ القارئ على فهمها وتذوّقها؛ لذا راعيت ألا أعرض لفن من فنون الأدب الحديث إلا وقد بذلت الجهد في اختيار النصوص التي تُصوّره، وتُبيّن جوانبه المختلفة.

أما الأهداف التي توخيتها من هذا الكتاب الموسوم بـ «الأدب العربي الحديث» فهي:

1. تحرّيت أن أجعله ثقافة أدبية، تحقق المتعة الفنية والفائدة العلمية معاً.
2. حثّ الطلبة على قراءة النصوص الأدبية الواردة فيه، ففي ذلك تقوية لمهارات الكتابة الفنية عندهم، والارتقاء بهم نحو القيم الجمالية والخلقية الرفيعة.
3. ربط الأدب العربي الحديث بتاريخ العرب في هذا العصر الممتد منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى اليوم، وربطه أيضاً بالمستوى الثقافي في البلاد العربية.

ولا بد هنا من كلمة شكر أوجّهها إلى جهات ساعدتني في هذا العمل الشاق، إما بالوقوف وراء إنجاز هذا الكتاب ونشره، وأخص بالشكر في هذا الأمر دار المسيرة، وإما بتقديم المصادر والمراجع التي كنت بحاجة إليها، فالشكر موصول إلى القائمين على مكتبة جامعة الإسراء الخاصة، ومكتبة عبد الحميد شومان، والمكتبة العامة لأمانة عمان الكبرى.

ونُذكرُ الإخوة الذين يتعاملون مع هذا الكتاب بأن هدفنا منه – بعد أن درّسنا الأدب العربي زمناً طويلاً – هو أن نقدم مادة تغذي عقل الطالب، وتغذي قلبه ونفسه، وتعدّه لميادين الحياة الرحبة.

وفي الختام، فهذا هو جهد المقلّ المجتهد، وما نحن إلا بشر نخطئ ونصيب، ونعتذر سلفاً عن كل فوت أو خطأ وقعنا فيه. ودعوتنا خالصة إلى كل من يقع هذا الكتاب بين يديه ألا يضنَّ علينا بإبداء الرأي في ما كتبنا، وموافاتنا بالملاحظات التي ستكون موضع الاهتمام، فنأخذ بها، ونعيد النظر في الكتاب فيصبح أقرب إلى الجودة والإتقان، ولهم الشكر في كل حال. والله الموفق من قبل ومن بعد.

المؤلف

الفصل الاول

نهضة الأدب العربي

المبحث الأول: عوامل النهضة الأدبية ومظاهرها

المبحث الثاني: النثر قبل عصر النهضة

المبحث الثالث: طلائع عصر النهضة: أحمد فارس الشدياق

الفصل الأول

نهضة الأدب العربي

تمهيد «عصر النهضة الأدبية»

يُطلق (عصر النهضة) على الفترة الممتدّة من حملة نابليون على مصر (1798- 1881) حتى الحرب العالمية الأولى (1914-1918). فكانت الحملة الفرنسية – على مساوئها – بداية نهضة شاملة في مصر، تلاها عهد محمد علي الذي حكم بين (1805- 1849) وهو عهد تقدميّ، في مختلف مناحي الحياة، فعلى الصعيد الثقافي تأسست مطبعة بولاق عام 1822، وصدرت الجريدة الرسمية «الوقائع المصرية»، وأرسلت إحدى عشرة بعثة علمية إلى أوربا بين عامي 1826 و1847، وأنشئ عدد من المعاهد والمدارس، من أشهرها «مدرسة الألسن» عام 1836 بتوصية من رفاعة الطهطاوي (1801- 1873). وتمّ ترجمة 243 كتاباً عن اللغات الأوربية.

كان رفاعة الطهطاوي من أكبر النهضويين والإصلاحيين في مصر، إذا أفاد من الفكر التقدمي في الغرب، إبان إقامته في باريس، حيث كان إماماً لأول بعثة من الطلبة المصريين الذين أرسلوا إلى باريس عام 1826، ووضع كتابا بعنوان، «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وصف فيه الحياة الفرنسية ولاسيما الجانب الفكري منها.

وشهدت سوريا ولبنان نشاطاً تبشيرياً، تمثل في المدارس والمعاهد العلمية التي أنشأتها الإرساليات الأجنبية، وكان من بين ثمارها ظهور مؤسسي النهضة الأدبية الحديثة من أمثال اليازجي (-1883) وأحمد فارس الشدياق (-1887) وبطرس البستاني (-1883).

وشهد عصر النهضة انتكاسة سياسية تمثلت في سقوط كثير من البلاد العربية تحت الاستعمار الغربي المباشر، إذ اقتسمت فرنسا وبريطانيا بلاد العرب من خلال اتفاقية سايكس – بيكو سنة 1916. وأصدر الإنجليز وعد بلفور سنة 1917 الذي يُعطي اليهود حق الاستيطان في فلسطين وتأسيس دولة لهم فيها. وتوزعت البلاد العربية على النحو التالي:

1. سوريا ولبنان تحت الانتداب الفرنسي.

2. العراق والأردن وفلسطين تحت الانتداب الإنجليزي.

وكانت إيطاليا قد استولت على ليبيا، ووقعت كل من مصر والسودان منذ عام 1882 تحت قبضة الإنجليز، واستولت فرنسا على بلدان المغرب العربي (الجزائر وتونس والمغرب).

واستولت بريطانيا على ساحل الخليج العربي من الكويت شمالاً إلى حدود سلطنة عُمان جنوبا، فضلاً عن استيلائها على باب المندب قبل ذلك بوقت قصير، ولم يبق سوى أجزاء من جزيرة العرب.

تلك كانت حال العرب إبان عهد النهضة الحديثة، فما عوامل هذه النهضة؟ وما مظاهرها؟

المبحث الأول

عوامل النهضة الأدبية ومظاهرها

أولاً: عوامل النهضة الأدبية

تعدّدت عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث، إذ بدأت تظهر منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، فساعدت على تطور الأدب، وتعدّد أساليبه، وظهور فنون جديدة شعرية ونثرية.

ويمكن أن نحصر هذه العوامل في ما يأتي:

1. الطباعة.
2. الصحافة.
3. المكتبات العامة.
4. المدارس والجامعات.
5. البعثات التعليمية.
6. المجامع العلمية اللغويّة.
7. الترجمة والتعريب.
8. الرحلة والهجرة.
9. الاستشراق والمستشرقون.
10. الحركات الدينية والفكرية المعاصرة.

1. الطباعة

تعَد الطباعة وسيلة مهمة لنشر المعارف بين الناس، وقد اخترعت في القرن الخامس عشر الميلادي في أوربا على يد (جوتمبرج) الألماني. وفي منتصف القرن السادس عشر عرفت الأستانة الطباعة. ولم تلبث أن تأسست أول مطبعة في لبنان سنة 1610 وكانت الطباعة فيها بالحرف الكرشوني. وكانت سوريا أول بلد عربي تظهر فيه الطباعة بالحروف العربية، فكان أول كتاب أخرجته مطبعة حلب هو كتاب المزامير للنبي داود ﷺ نحو سنة 1706.

وحين غزا نابليون مصر في عام 1798 أحضر معه مطبعة بالحروف العربية والفرنسية، تولّت طباعة البيانات والصحف، لكنها توقفت عن العمل بعد رحيل الفرنسيين عن مصر سنة 1801.

ولم يستفد العرب من الطباعة إلا سنة 1821 حين أنشأ محمد علي المطبعة الأهلية التي عرفت باسم مطبعة بولاق، وتلتها المطبعة الأمريكية التي نقلت من مالطة إلى بيروت سنة 1834، والمطبعة التي أقامها الآباء اليسوعيون في بيروت سنة 1848.

وظهرت أول مطبعة في العراق في عهد الوالي العثماني مدحت باشا سنة 1869، وكانت تطبع فيها صحيفة «الزوراء». وأنشئت في الحجاز مطبعة يدويّة تدار بالقدم سنة 1882، عرفت باسم «حجاز ولايتي مطبعه سي» أي مطبعة ولاية الحجاز، وتلتها مطبعة حجرية دُعيت باسم «المطبعة الأمريكية».

وتوالى ظهور الطباعة في سائر البلدان العربية، فظهرت في فلسطين عدة مطابع منذ عهد مبكر، ومن أبرزها مطبعة دار الأيتام. وكانت مطبعة «الأردن» أول مطبعة بدأت أعمالها في عمان، لخليل نصر الذي نقلها من حيفا إلى عمان سنة 1922، وكانت تطبع فيها صحيفة الأردن.

2. الصحافة

كان من آثار تأسيس المطابع أن ظهرت الصحف اليومية والمجلات الدورية منذ عهد مبكر. وكانت مصر رائدة الصحافة، فقد صدرت صحيفة «الوقائع المصرية» سنة 1828 لعهد محمد علي، بوصفها جريدة رسمية تنشر أخبار الحكومة بالتركية، ثم بالتركيّة والعربية، وأخيراً بالعربية بإدارة رفاعة بك الطهطاوي أحد المبتعثين الأوائل إلى فرنسا.

وفي سنة 1855 أصدر رزق الله حسون «في إسطنبول» جريدة أسبوعية سياسية سمّاها «مرآة الأحوال» سجل فيها وقائع حرب «القرم» بين الروس والأتراك، وتحدّث عن أخبار سوريا ولبنان. تلاه إسكندر شلهوب الذي أصدر جريدة «السلطنة» سنة 1857، وخليل الخوري «حديقة الأخبار» في بيروت سنة 1858، وأحمد فارس الشدياق جريدة «الجوائب» في إسطنبول سنة 1860، وهي جريدة أسبوعية سياسية انتشرت في البلاد العربية، ونالت شهرة واسعة، وقد توقفت عن الصدور سنة 1883.

ونشأت الصحافة في الحجاز قبل غيره من بلدان الجزيرة العربية، فقد ظهرت خمس صحف فيه، بعد صدور الدستور العثماني سنة 1908، إذ صدرت جريدة «حجاز» وكانت

جريدة رسمية تنطق باسم الدولة، وحرّرت بالعربية والتركية. وتلتها الجرائد الأخرى فسُميّت أولاها «شمس الحقيقة» بمكة، والثانية «الإصلاح الحجازي» بجدّة، والثالثة «الرّقيب» بالمدينة المنوّرة والأخيرة «صفا الحجاز» بجدة. وهي صحف لم تعمّر طويلاً، ولم يكن لها قيمة أدبية أو علمية أو سياسية[1].

وتزايد عدد الصحف في أواخر العهد التركي، إذ هاجر عدد من مفكري سوريا ولبنان إلى مصر وأمريكا، فأرسوا قواعد اللغة العربية والصحافة حيثما حلوا، فارتقت الصحافة المصرية على أيديهم، إذ أسّس سليم وبشارة تقلا جريدة «الأهرام» سنة 1875 في الإسكندرية ثم نقلت إلى القاهرة، وأسّس جرجي زيدان مجلة «الهلال» في القاهرة سنة 1892، وتلتها مجلات أدبية منها: «المقتطف» و«الهلال» و«الرسالة» و«الثقافة» و«الأديب» و«الكتّاب» وكان يكتب فيها كبار الأدباء والشعراء من أمثال شوقي والعقاد وطه حسين وأحمد أمين والزيات والمازني وغيرهم، بحيث أصبحت مدرسة تعليمية وتثقيفية، ومعرضاً للفنون الأدبية وللدراسات النقدية طوال نصف قرن من الزمان.

وكان للصحافة دور بارز في إحياء التراث الأدبي، ونشر الأعمال الأدبية لكبار الأدباء، وأسهمت في إيقاظ الروح الوطنية ومحاربة الاستبداد ونقلت إلى الشرق الآداب الغربية، ونظم الغرب الاجتماعية والسياسية وأسهمت أيضاً في تحرير اللغة العربية من الأساليب الجامدة، والتقعر اللغوي.

3. المكتبات العامة

عُرفت المكتبات العامة في بعض البلدان العربية، ومن أشهرها «المكتبة الظاهرية» بدمشق، وقد أنشئت سنة 1878 وضمّت عدداً كبيراً من المخطوطات النفيسة. و«دار الكتب المصرية» التي أنشئت سنة 1870. و«المكتبة الأزهرية» وقد أنشئت سنة 1879 وجمعت فيها كتب ومخطوطات أروقة الجامع الأزهر، والمكتبة الشرقية ببيروت أسّسها الآباء اليسوعيون سنة 1880؛ ومكتبة جامعة بيروت الأمريكية التي تأسست مع نشأة الجامعة المذكورة. وتوافرت المكتبات العامة في المدينة المنورة، فكانت «مكتبة عارف حكمت» اشهرها جميعاً، وقد حَوَتْ كثيراً من المخطوطات. ولا شك في أن توافر هذه الأعداد الضخمة من الكتب والمخطوطات في تلك المكتبات قد استقطب القراء والباحثين؛ للتزود من مناهلها، ونشر ما

(1) انظر: بكري شيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، 107.

تحويه من كنوز التراث العربي والإسلامي، وأوجد كل ذلك نهضة أدبية وفكرية في العصر الحديث.

4. **المدارس والجامعات**

كان للمدارس أثر كبير في نشر التعليم والنهوض بالبلاد العربية، فكانت الشام أول منطقة عربية تتصل بالغرب عن طريق التعليم، إذ أنشئت في لبنان مدارس أجنبية ووطنية، فأنشأ بطرس البستاني مدرسة عينطورة سنة 1734، ومدرسة عبيّة العالية سنة 1847. وأنشأت البعثات التبشيرية في لبنان جامعتين، الأولى الجامعة الأمريكية في بيروت سنة 1866، والأخرى الجامعة اليسوعية سنة 1874.

أما في مصر فقد كان التعليم قبل محمد علي محصوراً في الأزهر، وقد جعل العثمانيون له رئيساً من كبار علمائه، سمّوه «شيخ الأزهر» وما زال هذا التقليد قائماً إلى اليوم. وكذلك انتشرت الكتاتيب في المدن والأرياف.

وانشأ محمد علي وأبناؤه من بعده المدارس المدنية فقد أسس محمد علي عدداً من معاهد التعليم، منها «مدرسة الألسن» عام 1836، ثم تأسست مدرسة الطب سنة 1926 وازدهرت المدارس في عهد إسماعيل الذي أنشأ مدرسة الإدارة «سميت الحقوق فيما بعد» ومدرسة المعلمين ومدرسة الفنون والصناعات، ومدرسة دار العلوم العالية لدراسة العلوم العربية. لترفد الجيش والحكومة بالضباط والمهندسين والأطباء، وكان يفد إليها المدرسون الأجانب، كما كان يُبعث خريجوها في بعثات تخصصية إلى أوربا ويعودون وقد حملوا ثقافة الغرب وعلومه. وظل التعليم على هذا الحال إلى أن انشئت الجامعة الأهلية المصرية عام 1908 وما لبثت أن تحولت إلى جامعة حكومية عام 1925، في عهد الملك فؤاد، سُمّيت جامعة الملك فؤاد، وأصبحت فيما بعد جامعة القاهرة.

وأما سائر البلاد العربية فقد انتشرت فيها المدارس والمعاهد مثل «الفرير» والمعهد الروسي للمعلمين في الناصرة. وأنشئت الجامعة السورية «جامعة دمشق» في عهد الملك فيصل الأول.

وكذلك ظهرت المدارس والكتاتيب في الحجاز، فقد ظهرت بمكة، وكان عددها أربعاً، منها المدرسة الرشيدية، وكانت الدروس تُلقّن فيها بالتركية، ولم يُقبل عليها سوى أبناء الموظفين الأتراك. وسرعان ما ظهرت المدارس الأهلية، فتأسست بمكة وحدها ثلاث مدارس

هي: مدرسة الفلاح، والمدرسة الصَّولتية، والمدرسة الفخرية، وكان لهذه المدارس أثـر إيجـابي في نهضة البلاد وتقدمها، وظهور حركة أدبية نشطة.

وكان للبعثات التعليمية آثار إيجابية في النهضة الأدبيـة، فكتـب محمـد حسين هيكـل روايته «زينب»، واقتبس مارون النقاش مسرحية «البخيل» عن موليير. وتخرج في أوربا عـدد من الأدباء والشعراء من بينهم أحمد شوقي، وميخائيل نعيمه، ونجاتي صدقي وغيرهم.

5. **البعثات التعليمية**

أرسل محمد علي إحدى عشرة بعثة علميّة إلى فرنسا وغيرها من دول أوربا بين عامي 1826 و1847، ليقف أفرادها على نظم التعليم الحديثة، وليعملوا بعد تخرجهم على إصـلاح التعليم في مصر. ويصف رفاعة الطهطاوي في كتابه الموسوم بـ «تخليص الإبريـز في تلخيص باريز» نظام التعليم في فرنسا، بقوله: «ويُقسّم الـزمن علـى دروس الإنـسان، فإنـه يـتعلم في النهار عدّة أمور مختلفة، فيقرأ في الصباح مثلا التاريخ، ثـم بعـده درس تـصوير (رسـم) مـع معلم الرسم، ثم بعده درس النحو الفرنساوي، وبعده درس تقويم البلدان، ودرساً مع معلم الخط، لتعلُّم قواعد الكتابـة. ولا شـك في أن هـذا النظـام لم يكـن مُتَّبعاً في الكتاتيـب أو في حلقات الأزهر[1]. وهكذا فقد كـان علـى الطالـب المبتعـث أن يـدرس الحـساب والهندسـة والجغرافيا والتاريخ والرسم والخط، ومن ثم يدرس التخصص الذي ارتضاه لنفسه.

وكان من ثمرات هذه البعثات أن عاد هؤلاء الطلبة إلى مصر وتولّوا شـؤون التعلـيم فيها، فكان الطهطاوي من أوائل الخريجين في مصر، إذ تصدّى للترجمة من الفرنسية إلى اللغـة العربية، ومهّد الطريق لأول جيل مـن المترجـين المـصريين، وتـولى إدارة «مدرسـة الألـسن» لسنوات. وكان من حسنات الرجل أنه دعا إلى تعليم المرأة فتعلُّمت البنات القـراءة والكتابـة والحساب ونحو ذلك مما يزيدهنَّ أدباً وعقلاً، ويجعلهنَّ بالمعارف أهلاً، وليصلُحنَ به لمـشاركة الرجال في الكلام والرأي، فيعظمن في قلوبهم ويعظم مقامهن»[2].

6. **المجامع العلمية اللغوية**

نشأت المجامع العلمية اللغوية في البلدان العربية، ولاسيما في مصر وسوريا والعـراق، وحصرت جهودها في الأعمال اللغوية، بإحياء التراث القديم، ووضع المصطلحات الحديثـة،

(1) الطهطاوي، تخليص الإبريز، ص 85.

(2) م. ن، 94.

وتيسير اللغة العربية وتطويعها على تأدية مستحدثات العصر(1). وتجدر الإشارة إلى أن نابليون انشأ في مصر مجمعاً علمياً على غرار المجمع العلمي الفرنسي، في آب «اغسطس» 1798.

وتأسس «المجمع العلمي الشرقي» في بيروت سنة 1882، ومن أعضائه يعقوب صرّوف، والشيخ إبراهيم اليازجي(2). ولكنه لم يعش طويلاً، إذ أغلقته السلطات العثمانية.

وفي مصر تأسست في عهد محمد علي «الجمعية المصرية» سنة 1835، وتلاها «مجلس المعارف المصري» في الإسكندرية سنة 1859.

ومن اشهر المجامع العلمية وأقدمها «المجمع العلمي العربي»(3) الذي تأسس في دمشق إبان العهد الفيصلي سنة 1919، وذلك لإحياء الآداب العربية وتلقين أصول البحث للدراسة وفق الطرق الحديثة في الدرس والتأليف(4) وتلاه مجمع اللغة العربية في القاهرة في 13 ديسمبر سنة 1932، وأهم أغراضه المحافظة على سلامة اللغة العربية، وجعلها وافية بمتطلبات العلوم والفنون، والعمل على وضع معجم تاريخي للغة العربية، ونشر أبحاث في تاريخ بعض الكلمات وتغيّر مدلولاتها(5).

وأدى الاهتمام باللغة إلى وضع المصطلحات العلمية في مختلف العلوم والفنون، مما مكّن بعض الجامعات العربية من تدريس بعض المساقات العلمية باللغة العربية.

وتعدّدت كذلك الجمعيات العلمية والأدبية، فظهرت في بيروت «الجمعية السورية» سنة 1847، وكان من أعضائها الشيخ ناصيف اليازجي، والمعلم بطرس البستاني وغيرهما من كبار الكتاب والمفكرين. كما تأسست جمعية المقاصد الإسلامية سنة 1880، وأدت دوراً مهما في إنشاء المدارس والمعاهد العلمية.

---

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 240.

(2) انظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، 914.

(3) أصبح اسمه فيما بعد «مجمع اللغة العربية».

(4) انظر: حنا الفاخوري، م.س، ص 915.

(5) م. ن.

7. الترجمة والتعريب

ازدهرت حركة الترجمة في العصر الحديث، وتمّ نقل مئات الكتب في مختلف فروع العلم والمعرفة والأدب، فقد ظهرت طبقة من المترجمين اهتمت بترجمة الأعمال الأدبية الغربية مثل محمد عثمان جلال الذي مصّر مسرحيات موليير، ونقل خليل مطران عن الفرنسية معظم مسرحيات شكسبير مثل «عُطيل» و«تاجر البندقية»، وترجم نجيب حداد رواية «صلاح الدين» لولتر سكوت، ومسرحية «السيِّد» لكورني سمّاها غرام وانتقام وغيرهما. وكان من الطبيعي أن يبدأ الأدباء في محاكاة هذه الأعمال الغربية، فكتب جرجي زيدان رواياته التاريخية التي استمدّها من التاريخ العربي والإسلامي. وقام المنفلوطي بتعريب بعض الروايات الفرنسية مثل رواية «بول وفرجيني» لسان بيير سمّاها «الفضيلة» وأعاد صياغتها بأسلوب يناسب الذوق العربي. والترجمة شملت الشعر، فترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس سنة 1895 وأصدرها بشروحها وحواشيها ومقدمتها عن دار الهلال بمصر سنة 1904، وعرّب شوقي بعض الحكايات والقصص الشعرية التي تدور على ألسنة الطير والحيوان من أشعار لافونتين الفرنسي وفيرلين وغيرهما. وتأثر بعض الشعراء العرب بالآداب الغربية، فنظم علي محمود طه قصيدة بعنوان «بجماليون»، كذلك عمر أبو ريشة نظم قصيدة بعنوان «امرأة وتمثال» متأثراً بعدد من الشعراء الغربيين مثل بو وبودلير.

وتأثر إبراهيم طوقان بحكاية رمزية لأوسكار وايلد بعنوان «البلبل والوردة» فسمّى قصيدته «مصرع بلبل»، وكذلك تأثر شعراء جماعة الديوان (العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري) بالأدب الإنجليزي، وانعكس ذلك على أشعارهم. وكان الريحاني وجبران يتقنان الإنجليزية ويكتبان بها.

وربط النقاد بين «أنشودة المطر» للسيّاب، وأباريق مهشمة للبياتي، وأغاني مهيار الدمشقي بالشعر الأجنبي.

8. الرحلة والهجرة

كان للرحلة منزلة رفيعة في أدب العصور الوسطى، وأصبحت رحلات ابن جبير (–1217) وابن بطوطة (–1377) وغيرها من الرحلات فناً من الفنون الشائعة في التراث العربي.

وفي العصر الحديث ازدهرت الرحلات والهجرات في كثير من البلاد العربية، وقد ساعد على ازدهارها اختلاط الشعوب، وسهولة المواصلات، والظروف السياسية

والاجتماعية التي استجدّت في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

إن الإثارة في الرحلة مُتأتية من الوصف الطريف لكثير من البلدان، فقد زار أحمد فارس الشدياق. (-1887) جزيرة مالطة عام 1834، وأقام فيها مع زوجته أربعة عشر عاماً، وضع خلالها كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة» سجل فيه انطباعاته عن الجزيرة وسكانها في أحوالهم الاجتماعية والسياسية. وجالَ في أوربا، ودوَّن مشاهداته في كتابه «كشف المخبّا عن فنون أوربا» وقابل بعض أحوالها وعاداتها بما يجري عند الشرقيين وأهل مالطة، وكذلك ألّف كتابا وهو في باريس سمّاه «الساق على الساق» ونشره فيها عام 1855، وملأه بالدعابات والفكاهات والملاحظات الخاصة بالمرأة[1].

وجال مارون النقاش (- 1855) في أوربا ولاسيما إيطاليا، واطلع على روائع التمثيل فيها، وإذ عاد إلى بيروت نقل رواية «البخيل» لموليير بتصرف، ثم مثّلها في منزله.

وارتحل عدد من الأدباء إلى أوربا، ساهموا في نهضة الأدب فقد وضع محمد روحي الخالدي (-1913) كتاباً بعنوان «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هيجو» ووضع قسطاكي الحمصي (-1941) كتاب «منهل الوراد في «علم الانتقاد» وكان لجهودهما آثار إيجابية في الأدب المقارن في العصر الحديث.

وفي عهد السلطان عبد الحميد هاجر عدد من مفكري وأدباء لبنان وسوريا إلى مصر من أمثال خليل مطران، وإيليا أبي ماضي الذي ارتحل فيما بعد إلى الولايات المتحدة، وأديب إسحاق، وسليم نقاش، وسليم وبشارة تقلا، وجرجي زيدان، إلى جانب رجال الفن من أمثال أبي خليل القباني وجورج أبيض. وساهم هؤلاء جميعاً في ارتقاء الصحافة والفن في مصر. ولا نكاد نبدأ في العقد الأخير من القرن التاسع عشر حتى تبدأ هجرات متتابعة من سوريا ولبنان إلى شمالي أمريكا وجنوبيها لأسباب عدة، اقتصادية وسياسية. وكانت الثقافة الغربية المنهل الأول لشعراء المهجر، في الشمال على وجه الخصوص. ويلقانا أمين الريحاني (-1940) برحلاته إلى عدد من البلدان العربية، وقد أثرت في أدبه، فكتب «ملوك العرب» إلى جانب كتبه الأخرى عن العراق ولبنان والحجاز ونجد. وكان الريحاني من أوائل الأدباء العرب الذين دعوا إلى الشعر المنثور، وثاروا على التقعر في اللغة[2].

(1) انظر: المعجم الأدبي، 492- 493.

(2) انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 128- 129.

9. الاستشراق والمستشرقون

عُنيت حركة الاستشراق بشؤون المشرق، وخصوصاً ما يتعلق بتاريخه، ولغاته، وآدابه، وفنونه، وعلومه، وتقاليده وعاداته؛ وكان لحملة نابليون بونابرت على مصر (1798-1801) أثر في توجّه الغرب نحو المشرق العربي.

ظهرت طلائع الاستشراق في القرن الثامن عشر، فقد أخذ المستشرقون يؤسسون الجمعيات العلمية، مثل الجمعية الآسيوية الملكية بلندن سنة 1722، ونظيرتها الفرنسية سنة 1820، وكان لكل واحدة من الجمعيتين مجلة تعنى بالأبحاث الشرقية والإسلامية والعربية، ونشر المخطوطات، وترجمة الكتب العربية إلى اللغات العربية ولاسيّما كتاب ألف ليلة وليلة.

وأخذ أهل الغرب، خلال القرون الوسطى، يدرسون لغتين شرقيتين: الأولى هي العبرية لصلتها بالدين المسيحي، والثانية العربية لكثرة الناطقين بها، ولوفرة المؤلفات المكتوبة بها، ثم ذاع تعليم اللغات الشرقية الأخرى، منها: السريانية، والفارسية والتركية والأوردية الخ[1]. وأخذوا يدرسون آدابها وثقافاتها، وينشرون تراثها.

ومن المعاهد التي أنشئت لتدريس هذه اللغات: مدرسة اللغات الشرقية بلندن وباريس وبرلين وموسكو. كذلك اهتمت حركة الاستشراق بتأسيس المكتبات التي تحتوي على نفائس الكتب الشرقية ومخطوطاتها، ومنها مكتبات لندن وباريس وأكسفورد وأدنبرة ولينينغراد والأوسكاريال بمدريد.

ومن أشهر المستشرقين الفرنسيين لويس ماسينيون، وليفي بروفنسال، ومن الألمان تيودور نولدكه، وبروكلمان، ومن الهولنديين دوزي، ومن الإنجليز مرغليوث ونيكلسون ومن المجريين غولدزيهر، ومن الإيطاليين غويدي.

10. الحركات الدينية الفكرية

نشطت الحركات الدينية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومنها الدعوة الإصلاحية التي قام بها الإمام محمد بن عبد الوهاب (1703- 1791) في نجد، كذلك كانت الدعوة السنوسية في شمالي إفريقيا، والمهدية في السودان، وكان مدار هذه الدعوات تطهير الإسلام من شوائبه، ومقاومة النفوذ العثماني والحد منه.

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 17.

وتبنّى كل من جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده اتجاهاً آخر يدعو إلى الوحدة الإسلامية ونبذ الاستبداد، وتفرّد الثاني بتوخي التؤدة والأناة في الدعوة، وعلى نهجه سار تلميذه السيد رشيد رضا.

وفي المقابل ظهرت حركات قومية تدعو إلى الاستقلال والتخلص من الهيمنة الأجنبية، ومنها الثورة العربية الكبرى التي تزعمها الحسين بن علي (- 1931) شريف مكة، وحركة عمر المختار (-1931) في ليبيا، وفي الجزائر ظهرت حركة الأمير عبد القادر الجزائري (-1883)، وفي المغرب ظهرت حركة عبد الكريم الخطابي (-1963)، ودعت هذه الحركات إلى التخلص من الاستعمار الفرنسي والإسباني.

وظهرت حركات فكرية تدعو إلى الأخذ بأسباب النهضة والتقدم العلمي، فعني شبلي شميل (-1917) بترجمة نظرية دارون، وتبعه في ذلك إسماعيل مظهر (-1962) ودعا فرح أنطون (-1922) إلى الحداثة العلمية، في حين دعا المفكر ساطع الحصري (-1968) إلى تنمية الحسّ القومي العربي والأخذ بأسباب التقدم العلمي.

كذلك ظهرت أحزاب قومية ودينية وماركسية، يدعو كل واحد منها إلى الإصلاح على طريقته الخاصة، وظهر تأثير تلك الأحزاب في الأدب الحديث، إذ اتخذت الصحافة وسيلة لنشر أفكارها، ولمسنا تأثيرها في الشعر لكونه أقدر على التأثير في الجماهير، كذلك ظهر ما يعرف بالأدب الواقعي الاشتراكي.

ثانياً: مظاهر النهضة الأدبية

تجلت مظاهر النهضة الأدبية في جملة أمور منها: إحياء التراث القديم، وظهور فنون أدبية جديدة، كالمقالة، والقصة والرواية، والمسرحية، وظهور اتجاهات أدبية، كالإحياء، والديوان، وأبولو، وأدب المهجر.

1. إحياء التراث العربي والإسلامي

اتُّخذ إحياء التراث مثالاً يحتذى به والسير على خُطى الأقدمين، وعُدّ النجاح في الاحتذاء بهم معياراً للنجاح والإبداع. وقد أسهمت المطابع في إحياء التراث العربي والإسلامي؛ فقامت نخبة من العلماء القائمين على مطبعة بولاق باختيار مجموعة من المخطوطات اللغوية والأدبية ونشرها، مثل لسان العرب لابن منظور، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ودواوين الحماسة ودواوين شعراء العصر الذهبي للأدب العربي.

وكانت ثمة مطابع قد نشأت في بلاد أخرى مثل «مطبعة الجوائب» التي أسسها أحمد فارس الشدياق، ونشر فيها روائع كتب التراث التي استخرجها من خزائن مخطوطات الآستانة.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأسست جمعيات أهلية لنشر التراث مثل جمعية المعارف سنة 1868 فنشرت «الإحاطة في أخبار غرناطة» للسان الدين بن الخطيب، «وتاج العروس» للزبيدي، وديوان ابن المعتز، و«البيان والتبيين» للجاحظ ومقامات بديع الزمان الهمذاني. وقامت هيئة أخرى برئاسة الشيخ محمد عبده على إحياء الكتب القديمة فنشرت «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني و«المخصص» لابن سيده في سبعة عشر مجلداً. وهذا فضلاً عن دار الكتب المصرية التي نشرت عيون التراث مثل «صبح الأعشى» للقلقشندي، و«الخصائص» لابن جني وغيرهما. وأدت لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة دوراً مهما في إخراج مئات الكتب تأليفاً وإحياء وترجمة، وكانت قد تأسست عام 1914.

وكان لهذا الإحياء آثار إيجابية في نشر التراث في العالم العربي، وقد أفاد رواد مدرسة الإحياء من هذه الكتب، إذ أصبحت هذه المدرسة أبرز الاتجاهات الأدبية في العصر الحديث، وأقربها إلى الذوق الأدبي، وآية ذلك احتفاء القارئ العربي بشعر البارودي وشوقي وحافظ وعمر أبي ريشة، وغيرهم ممن يمثلون هذا الاتجاه.

2. ظهور فنون ادبية جديدة

ظهرت في الأدب العربي الحديث فنون مستحدثة مثل المقالة والقصة بأنواعها والمسرحية، إلى جانب ازدهار بعض الفنون النثرية القديمة مثل الخطابة وفي ما يأتي عرض تاريخي موجز لأهم هذه الفنون:

أ. **المقالة:** وهي فن نثري عرف في الأدب العربي باسم Essay، يدور حول فكرة عامة بشيء من الاختصار، وينشر عادة في صحيفة يومية أو أسبوعية. وقد تجمع المقالات في كتاب مثل «حديث الأربعاء» لطه حسين، و«من وحي القلم» لمصطفى صادق الرافعي، و«فيض الخاطر» لأحمد أمين. وقد اجتذبت المقالة معظم كُتابنا المعاصرين، من أمثال المنفلوطي، والعقاد، وشكيب أرسلان، ومحمد حسين هيكل، وأحمد حسن الزيات، وطه حسين، ويعقوب صروف، وأحمد زكي، وعمر فاخوري وغيرهم. وهناك فن يشبه المقالة هو الخاطرة. والخاطرة مقال صغير لا يتجاوز عموداً أو نصف عمود في الصحيفة أو

المجلة، ويتضمن فكرة عابرة يعرضها الكاتب في تركيز شديد، وغالباً ما تكون تحت عنوان ثابت يسجل الكاتب فيه خواطره كل يوم أو أسبوع مثل «ما قلّ ودلّ» لأحمد الصاوي محمد (-1989).

ب. القصة: وهي مجموعة حوادث متخيلة في حياة أناس متخيلين ولكنّ الخيال فيها مستمد من الحياة الواقعية بأحداثها وأشخاصها. ويشترط فيها إتقان الحبكة، وتنسب إلى راوٍ. وهي أنواع: القصة القصيرة والقصة والرواية وتتميز بتعدد الحوادث والأشخاص وامتداد الزمن. وتعدّ رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل (-1956) أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث، يتمثل فيها مؤلفها الأصول الغربية لهذا الفن. وقد صدرت عام 1914 بإمضاء فلاح مصري.

وتوزّعت في أنواع منها: الرواية التاريخية ومن روادها محمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، والرواية الاجتماعية ومن روادها نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله وسهيل إدريس.

أما القصة القصيرة فقد تكامل شكلها الفني بعد الرواية ببضع سنين. ويعزى فضل الريادة فيها إلى كاتب مصري هو محمد تيمور، وآخر لبناني هو ميخائيل نعيمه. ومن أعلامها محمود تيمور وتوفيق يوسف عواد.

وهناك القصة الشعرية ومن أعلامها، أحمد شوقي وقد نظم قصصه على ألسنة الطير والحيوان، وخليل مطران الذي استمد قصصه من التاريخ.

وكذلك الملحمة الشعرية، وبرع فيها خليل مطران فنظم فتاة الجبل الأسود، ومصرع بزرجمهر، وأرّخ أحمد شوقي لمصر ولدول الإسلام في ملحمات مطولة.

ج. المسرحية: بدأت بواكير الحركة المسرحية في العالم العربي سنة 1847، حين عرض مارون النقاش في منزله مسرحية «البخيل» التي اقتبسها عن موليير الفرنسي. ثم كتب بعدها مسرحية «أبو الحسن المغفل» أو هارون الرشيد. ثم توالى التأليف المسرحي، بالتمصير أولاً الذي بدأه محمد عثمان جلال (- 1898)، إذ نقل مسرحيات موليير الهزلية بأسلوب الزجل، ثم كتب فرح أنطون مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» سنة 1913، وأتبعها بمسرحية تاريخية سنة 1914 سمّاها «صلاح الدين ومملكة أورشليم» وكتب إبراهيم رمزي (-1949) مسرحية بعنوان «أبطال المنصورة» سنة 1915، ونمضي فنلتقي بمحمد تيمور (-1921) الذي كتب أربع مسرحيات هي مسرحية «العصفور في

قفص» و«عبد الستار أفندي» و«الهاوية» و«العشرة الطيبة» والأخيرة هي وحدها التي اقتبسها عن مسرحية فرنسية ومصّرها. ويعد توفيق الحكيم (-1987) رائد المسرح النثري، وتبعه علي أحمد باكثير (-1969).

أما المسرحية الشعرية فقد ارتبطت بأحمد شوقي الذي كتب مسرحية «علي بيك الكبير» سنة 1892 في باريس متأثراً بمشاهداته للأعمال المسرحية في فرنسا، ثم توالت أعماله المسرحية فكتب «مصرع كليوباترا» و«قمبيز». وتصوران إلى جانب مسرحية «علي بيك الكبير» عواطف وطنية، و«مجنون ليلى» و«عنترة» وتصوران العواطف العربية، وله ملهاة مصرية بعنوان «الست هدى» وقد نظم هذه المسرحيات شعراً، وأما السابعة فكتبها نثراً وهي «أميرة الأندلس» غير أن شوقي لم يلتزم في مسرحياته بأصول المسرحية الفنية، فلم يلتزم بوحدة الزمان والمكان، ولا بوحدة الموضوع، إلى جانب ضعف الحركة المسرحية في أعماله، فكانت أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل والحوار الدرامي، ولكن كل ذلك لا يغمط شوقي حقه في ريادة هنا الفن. وتلاه عزيز أباظه (-1973) فكتب على غراره عدة مسرحيات شعرية منها: «شجرة الدر» و«قيس ولبنى» و«العباسة» و«الناصر» و«غروب الأندلس» و«شهريار» و«أوراق الخريف»

ولم يهمل الشعراء المعاصرون هذا الفن فكتب عمر أبو ريشة «محكمة الشعراء» و«تاج محل» وكتب معين بيسو مسرحيته الشعرية «ثورة الزّنج» وكتب صلاح عبد الصبور عدة مسرحيات منها «الأميرة تنتظر» و«مسافر ليل».

د. **تطور التأليف في الرحلة:** برز هذا الفن بروزا واضحاً في القرن التاسع عشر، على يد أحمد فارس الشدياق (1805-1887) فكانت له أسفار في مصر ومالطة وأوربا، وجمع معلومات شتى ضمنها كتبه:«الواسطة في معرفة أحوال مالطة»و«كشف المخبأ عن فنون أوربا» و«الساق على الساق في ما هو الفارياق».

ومال أمين الريحاني الى الرحلات والتطواف في أنحاء البلاد العربية، منذ سنة 1922، فمرّ بمصر والحجاز واليمن والعراق ونجد وشرقي السعودية، ودوّن مشاهداته في جملة كتب هي: «ملوك العرب» و«تاريخ نجد» و«قلب العراق» فضلاً عن رحلته في لبنان في أوائل الحرب العالمية الثانية، وجمع معلومات شتى عن أحوال بلاده وعادات أهلها ضمنها كتابه «قلب لبنان» الذي طبع بعد وفاته.

هـ. **شيوع كتب الترجمة والسيرة:** ازدهر فن الترجمة الذي يُعنى بالحياة المتكاملة للشخصية وإبراز مختلف جوانبها، من خلال مزج السرد القصصي بالتحليل النفسي، مثل«العبقريات» التي كتبها العقاد. ويدخل في هذا الباب كتابة السيرة الذاتية مثل«سبعون» لميخائيل نعيمة و«الأيام» لطه حسين.

وإذا كانت الترجمة تتناول جوانب يسيرة من الشخصية فهي مقالة السيرة، مثل كتاب «على هامش السيرة » لطه حسين، وكتاب «في المرآة» لعبد العزيز البشري.

و. **التأليف في فن المراسلة:** فقد اعتمدت أساليب جديدة في كتابة الرسائل اقتضتها طبيعة العصر، وأصبح هذا الفن يخضع لقواعد تراعي الذوق الطبيعي الصادق الذي يرتفع بها إلى مستوى أدبي يضع. وقد برز بروزاً واضحاً في بداية القرن العشرين، فكان له أعلامه من أمثال جبران خليل جبران، ومي زيادة، وأحمد أمين، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وغيرهم.

3. **ظهور اتجاهات ادبية**

وكان من ثمرات النهضة الأدبية تكوين اتجاهات أدبية جديدة، من اتباعية «مدرسة الإحياء» التي جمعت تحت لوائها كبار الشعراء العرب في العصر الحديث أمثال البارودي وشوقي وحافظ وخليل مطران في مصر، والزهاوي والرصافي في العراق، وشعراء آخرين في سوريا ولبنان كخليل مردم بيك وخير الدين الزركلي وعمر أبي ريشة وبشارة الخوري (الأخطل الصغير).

وتأسست جماعة الديوان في مصر على أيدي العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، ثم جماعة أبولو في حقبة الثلاثينات من القرن العشرين التي تأسست على يد أحمد زكي أبي شادي سنة 1932 وجمعت تحت لوائها المذهب الرومانسي، حتى بداية التوجه الحداثي في الشعر العربي في الخمسينات من القرن العشرين، وضمَّ شعراء عرب من مختلف البلدان العربية، ولاسيما العراق ومصر والشام، وجمعت تحت لوائها مذاهب جديدة من واقعية ورمزية ووجودية وسواها.

وهذا فضلا عن ظهور الأدب المهجري في الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، إذ وضع الشعراء مواهبهم في خدمة القضايا الإنسانية والاجتماعية والقومية والوطنية.

المبحث الثاني

النثر قبل عصر النهضة

رأينا كيف كانت حال النثر في عصور الدول المتتابعة من حيث الاهتمام بالصنعة اللفظية وخاصة السجع والجناس والتورية. ويمثل القاضي الفاضل (-1199م) هذا اللون في كتاباته الديوانية. فنسمعه يقول من رسالة كتبها عن صلاح الدين إلى الخليفة العباسي ببغداد يبشره بفتح بلد في النوبة: [1]**«ولم يبق إلا مواقد نيران رحلت قلوبُهم بضِرامها، وأثافيّ دُهم أعجلت المهابة ما ردّ سغبهم[2] عن طعامها، وغِربان بين كأنها في الديار مما قطع من رؤوس بني حامها[3]، وعوافي طير[4] كانت تنتظر من أشلائهم فطر صيامها. وعادت الرّسلُ المنفّذة لاقتفاء آثارهم، وأداء أخبارهم، ذاكرة أنهم لبسوا الليل حداداً على التي خُلقت، وغسلوا بماء الصبح أطماع نفس كانت قد تطلّعت، وأنهم طلعوا الأوعار أوعالاً[5] والعقاب عقبانا، وكانوا لمهابط الأودية سيولاً، ولأعالي الشجر قضبانا».**

فالرسالة تمتلئ بالاستعارات والتشبيهات الرائعة التي تتوالى خلالها السجعات الطويلة فالقصيرة، إذ استخدم أربع سجعات متساوية إلى حدٍّ ما «بضرامها – طعامها – بني حامها – صيامها». ثم تتوالى سجعات قصيرة «آثارهم – أخبارهم خُلقتْ – تطلعت». وهو بهذا يُلوّن أسلوبه بالجرس الموسيقي المتتابع، من خلال هذه المصاريع المتقاربة طولاً وقِصَراً.

واستمّرت هذه الحال طوال العصر العثماني، بل ازدادت ضعفاً وركاكة، ودخلت الألفاظ التركية حتى غلبت على الكتابة وظلّت الفصحى لغة المتأدبين والعلماء من شيوخ الأزهر.

وما أن اقترب القرن الثامن عشر من نهايته حتى ظهر لون جديد من الكتابة المرسلة، ويمثل عبد الرحمن الجبرتي[6] (1756–1825) هذا اللون في كتابته التاريخية. والجبرتي مؤرخ

(1) انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 17/ 181.

(2) السغب: الجوع.

(3) بني حامها: أي النوبة لسوادهم.

(4) عوافي الطير: الطير التي تطلب الرزق.

(5) الأوعال: جمع وعل وهو ما يعرف بتيس الجبل.

(6) نسبة الى قرية «جبرت» الأريترية، وكان جده قد قدم منها إلى القاهرة للدراسة في الأزهر، واستقرّ بها.

مصري عاصر الحملة الفرنسية على مصر، ووصف تلك الفترة في كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» المعروف اختصاراً بـ «تاريخ الجبرتي» وكان الجبرتي بطبعه محباً للرحلة، فطاف في أنحاء مصر، وسجّل مشاهداته، وبخاصة ما يتصل بالفلاح المصري وبما يعانية من شظف العيش.

يقول في وصف زواج إحدى بنات أسرة محمد علي (1801–1845) والي مصر:**«وعمّر لها بيتاً مخصوصاً بجوار بيت الشيخ السادات، وتغالوا في عمل الجهاز والحليّ والجوهر، وغير ذلك من الأواني والفضيات والذهبيات وشرعوا في عمل الفرح ببركة الفيل، ونصبوا صواري أمام بيوت الكبار، وعلقوا فيها القناديل، ونصبوا الملاعيب[1]»**.

فقد تخلّص الجبرتي إلى حد كبير من قيود السجع وتكلف الجناس وضروب البديع، وبذلك مهّدت كتاباته لجيل من الكتاب اقتدوا به وساروا على نهجه، وتخلصوا من الصناعة اللفظية تدريجيا، أمثال: ناصيف اليازجي (–1871)، وأحمد فارس الشدياق (1805–1887)، وأديب اسحاق (1856–1885) وغيرهم.

ويلقانا عدد من مشاهير الأدباء نذكر منهم بطرس البستاني (–1883) الذي قدّم أعمالاً جليلة في النحو واللغة والأدب، جعلته أحد زعماء الحركة الأدبية في سوريا. وامتازت كتابته «بالانسجام والطبيعة البعيدة عن كل زخرف وتنميق» [2] وأديب إسحاق (1856–1885) الذي ظل ملتصقاً بالصنعة اللفظية من سجع وجناس وطباق؛ وإبراهيم اليازجي (–1906) صاحب «نجعة الرائد في المترادف والمتوارد» والشيخ محمد عبده (1849–1905) الذي تخلص من الأسلوب القديم وتحرّر منه، بتواصله مع جمال الدين الأفغاني (–1897)، وتأثره بالإمام علي صاحب «نهج البلاغة».

---

(1) انظر: محمد مصطفى هدارة، الأدب: نصوصه وتاريخه، ص 123.

(2) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، 1038.

المبحث الثالث

طلائع عصر النهضة

أحمد فارس الشدياق (1804-1887)

سيرته

كاتب متعدد المواهب، فهو أديب، ولغوي، وصحافي، وروائي، ورحّالة، فكان كما وصفة مارون عبود «قطب الأدب في القرن التاسع عشر، ومحيي الموؤدات من أوانس لغة الضاد وعوانسها حتى عجائزها»[1]، هو فارس بن يوسف بن منصور بن جعفر شقيق بطرس الملقب بالشدياق... نشأ في لبنان، وشبَّ في مصر ومالطة، واكتهل في باريس ولندن وتونس، وشيَّخ وهرم في القسطنطينية، ومات فيها[2]. وهو صاحب جريدة «الجوائب» الصادرة عام 1861، ذائعة الصيت في الشرق والغرب، فكان «يقرأها سلاطين العرب والمسلمين، وملوكهم وأمراؤهم وعلماؤهم، وأدباؤهم في تركيا ومصر، ومراكش، والجزائر، وتونس، وزنجبار، وجاوة، والهند وغيرها»[3].

ولد الشدياق في عشقوت من أعمال لبنان من أسرة مارونية سنة 1804، ونشأ في «الحدث» ببيروت. وتتلمذ في مدرسة «عين ورقة» ثم لأخيه أسعد. وأولع بالمطالعة فعكف عليها في مكتبة أبيه، وقد سعى لكسب رزقه وهو في السادسة عشرة من عمره، إذ مات والده عام 1821. فاشتغل بنسخ الكتب وتعليم أبناء الوجهاء. وفجع بموت أخيه أسعد في السجن، وكان أسعد قد دخل في المذهب الإنجيلي على أيدي المبشرين الأميركيين، فاضطهده أهله وكهنتهم، حتى مات قهراً في محبسه[4].

انتقل إلى مصر سنة 1825، لعهد محمد علي باشا، (1801–1845)، حيث قام بتعليم اللغة العربية للمرسلين الأميركيين، وعكف على درس اللغة العربية «فبلغ أعماقها على بُعد

(1) أحمد فارس الشدياق (صقر لبنان)، ص102. بيروت، دار مارون عبود، ط2، 1975

(2) م. ن، ص106

(3) عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، 1/ 197، دار، الفكر العربي، 1964.

(4) انظر: جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، 4/ 600.

قعرها». [1] مما جعل الحكومة المصرية تعهد إليه بتحرير جريدة الوقائع المصرية. حيث صفا له الجوّ في مصر «ولم يلحقه ظفر جارح كعبد الحميد، فعاش طويلاً للأدب»[2].

وشاءت الأقدار أن يتوجه إلى جزيرة مالطة سنة 1834 حيث أقام أربعة عشر عاماً يُدرّس الأميركيين المرسلين العربية، ويصحح ما كان يطبع من كتب بالعربية، وهناك وضع كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة».

وفي عام 1848 استدعته السلطات البريطانية، وانتدبته هو والدكتور «لي» لتصحيح ترجمة التوراة وتنقيحها. فأقام في «لندره» وضواحيها ست سنوات. ولم يلبث أن غادرها إلى باريس. وكان يزورها يومئذ أحمد باشا باي تونس، فمدحه الشدياق بقصيدة بعث بها إليه بعد عودته إلى تونس، فأعجب بها الباي وأرسل يستقدمه على ظهر سفينة أرسلها خصيصاً لإحضار الشدياق وعائلته.

وجاء تونس، فأكرمه الباي، وقلده أرفع المناصب، وعهد إليه برئاسة تحرير جريدة «الرائد التونسي» وذاع صيته في المعمورة. وفي تونس اعتنق الإسلام وأصبح يدعى «أحمد فارس» ومن ثم استدعاه السلطان العثماني عبد المجيد إلى الآستانة سنة 1860. وفي سنة 1861 أسّس «جريدة الجوائب» فملأت شهرتها الآفاق وتولى ابنه «سليم» إدارتها إلى أن توقفت عام 1884.

ونراه يعود إلى مصر سنة 1886 هو وأسرته، وكان قد شاخ وهرم، فلاقى فيها حسن الوفادة، وزاره رجالات الدولة وحظي بالمثول بين يدي الخديوي توفيق (- 1892) فأكرمه ولاطفه وذكر خدمته للشرق[3] وإذ عزم على زيارة لبنان، استدعته الحكومة العثمانية، فرجع إلى الآستانة حيث وافته المنية في العشرين من أيلول سنة 1887. ونقل جثمانه إلى لبنان ليدفن فيه، وكان قد أوصى بذلك.

«وهناك – في لبنان – وُضع على عجلة الأموات ليذهبوا به إلى قرية الحدث حيث يدفن في مدفن أُعِدَّ له» [4].

---

(1) مارون عبود، أحمد فارس الشدياق (صقر لبنان) ص 107.

(2) م.ن، ص109.

(3) انظر: م.ن، ص 106.

(4) جريدة «لسان الحال» العدد 997، 6 تشرين الاول، 1887.

آثاره

للشدياق آثار متنوعة، أهمها: «الساق على الساق فيما هو الفارياق» وهو كتاب متعدد الأغراض. و«الواسطة في معرفة أحوال مالطة» و«كشف المخبأ عن فنون أوربا» والكتابان في أدب الرحلات، و«الجاسوس على القاموس» و«سر الليال في القلب والإبدال» و«غنية الطالب ومنية الراغب» وهي في اللغة.

وقد وقف الشدياق على ترجمة الكتاب المقدس وهو في لندن، ترجمة دقيقة، جعلته مرجعا لمن جاء بعده من الباحثين. وله كتب أخرى مخطوطة منها: «المرأة عكس التوراة »، و«منتهى العجب في خصائص لغة العرب» وله ديوان شعر، لم يخرج فيه عن معاني الأقدمين وأساليبهم.

وهذا فضلا عن اهتمامه بطبع المخطوطات العربية النادرة في مطبعة الجوائب، ونشرها في البلاد العربية. وسنقف عند الكتاب الأول.

الساق على الساق فيما هو الفارياق

ما أن تقرا عنوان الكتاب حتى يرافقك إحساس بالدهشة يدفعك للتأمل، فالعنوان طويل نسبيا، كما تلاحظ ما يتضمنه من سجع في كلمتي «الساق» و«الفارياق» والكلمة الثانية منحوتة من كلمتين هما: فارس والشدياق.

هذا الكتاب متعدد الأغراض، ألفه الشدياق وهو في باريس عام 1885، وضمنه موضوعات شتى تندمج في بابين اثنين، أحدهما إبراز غرائب اللغة ونوادرها، والثاني ذكر محامد النساء ومذامهن، والكتاب يكشف عن شخصية صاحبه في الموضوعات التي يناقشهافي ثنايا الكتاب، فقد ملأه بالدعابات والفكاهات، وضمنه وصف أسفاره وصفحات من حياته المضطربة قبل أن يبلغ مرحلة الاستقرار. وكان الشدياق يعيش فترة سياسية واجتماعية مضطربة في لبنان، إذ ضاقت عليه الأرض بما رحُبت، وسجن أخوه أسعد ومات في سجنه، فهاجر الشدياق فرارا بحريته، وأخذ يجوب مختلف الأقطار.

ومن ثم سجل حياته وجمع فيه بين أدب السيرة وفن القصة، وفي بعض الفصول يرتفع النبض القصصي إلى منزلة الآثار العالمية[1]. وكان بامكان الشدياق أن يتبوأ الريادة في الرواية العربية، فقد تهيأت له الأسباب من مشاهدات لأحوال البلاد التي زارها، واطلاعه

(1) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، 215.

على الآداب الغربية، وإفادته من كتب الرحلات، لكنه ركز على الجانب اللغوي، فأظهر براعته في اللغة العربية، واستيعابه لألفاظها من الغريب والمترادفات والمتشابهات. متأثراً بمقامات الهمذاني والحريري.

وخص المرأة بنصيب كبير في كتابه، فتقرّب إلى النساء بوصفهن « زخرف الكون، ونعيم الدنيا وزهاها، وغبطة الحياة ومناها[1]» واتخذ المقامة قالبا فنيا عرض فيه بعض قضايا المرأة، « في خان وأخوان وخوان» التي تتحدث عن النساء بعامة، وعن نساء لبنان بخاصة.

والمتامل في كتاب «الساق على الساق» يجده ترجمة ذاتية للشدياق، تقترب من فن السيرة، إذ تحدث عن نفسه وعن أسرته وما لاقته من صنوف الأحداث، كذلك وصف لنا البلاد التي زارها، فتحدث عن إقامته في دمشق، وعن ركوبه البحر إلى الإسكندرية، ووصف مصر وعاداتها، وما أفاده من معارف على أيدي علمائها، ثم سفره إلى مالطة وغيرها من بلدان، وتحدث أيضا عن زواجه من «الفارياقية».

وعن علاقته الحميمة بباي تونس. وهو في تجواله في هذه البلاد لا يغفل عن تصوير الحياة الاجتماعية فيها.

ولا ريب أن الشدياق أفاد من كتب الرحلات وهو يحدثنا عن مشاهداته، ومغامراته وحكاياته الطريفة التي تؤنس القارئ وتُسلّيه، ونقداته لآفات الشرق العربي الاجتماعية من جهل وتخلف واستبداد، وهو يعرض ذلك بأسلوب قصصي ممتع، ولا يفتأ الشدياق، بين الفينة والأخرى يحدثنا عن المراة واللغة الموضوعين الأثيرين لديه فنسمعه يقول عن النساء، **«لولا أني خشيت غيظ الحسان عليّ لكنت ذكرت كثيرا من مكايدهنّ وحيلهنّ.... لكني قصدت التقرب إليهنّ وترضيتهنّ به. وإني آسف كل الأسف على أنهن غير قادرات على فهمه لجهلهن القراءة، لا لِعِوَص العبارة، إذ لا شيء يصعب على فهمهن مما يؤول إلى ذكر الوصال، والحب، والغرام، فهن يستوعبنه ويتلقفنه دون تلعثم ولا قصور وترجّ. وحسبي أن يبلغ مسامعهن قول القائل إن فلانا قد ألّف في النساء كتابا فضلهن به على سائر المخلوقات، فقال إنهن زخرف الكون، ونعيم الدنيا وزهاها وغبطة الحياة ومعناها... بل أقول غير متحرج عرف الآلهة، إذ لا يكاد الإنسان يبصر جميلة إلا ويسبّح الخالق»**[2] وقد أخذ على الشدياق في هذا الباب ما تعرّض له من مجون في حديثه عن المرأة، ولكنّ مارون عبود وقف

---

(1) الفارياق، 1/ 15.

(2) م.ن، ص11.

إلى جانبه ودافع عن أسلوبه، إذ يقول « يقول الناس لا حياء في الدين. وأنـا أقـول: لا حيـاء في الفن. وغير الفنان يرى الفن بذيئا. فاقرأ الشدياق قراءة فنان إن رُمتَ تعظيمه» [1]. ولعلّـه أراد أن ينصف المرأة الشرقية، ففضّلها على كثير من المتنفّذين في زمانه، سواء أكـانوا حكامـاً أم رجال دين.

وإذا كان الشدياق قد بنى كتابه على موضوعين هما: اللغـة والمـرأة، فإننـا نلمـس في الكتاب أسلوباً قصصياً تشرّبه من حكايات ألف ليلة وليلـة، أكثـر فيـه مـن قـصص المجـون، ولعله أراد أن يدفع الملل والسآمة عن قارئة، وليستحثه علـى متابعـة موضـوعاته الـتي تبـدو مملة[2] كذلك نلمس تهجمه على رجال الدين من مطارنة وقساوسة إذ أكثر في ثنايا كتبه مـن السخرية والاستهزاء بهم، لوقوفهم إلى جانب الحكام المتنفذين، إذ سجن أخوه أسعد بـسبب معتقداته المتحررة ليموت في سجنه فيما بعد. وشكلت فجيعته بأخيه عنصرا مهمـاً في أدبـه، أثارت وجدانه وجعلته يشق طريقه.

اسلوبه وعناصر شخصيته

رأى مارون عبود في الشدياق «فكرة تمخّض بها لبنان طوال خمسة قرون»[3]. وتحـدّث عن عناصر شخصيته، فذكر أن حظه من التعليم المنظم كان قليلاً، بيد أنه استعاض عن ذلك بدرس العلوم والفنون على نفسه، والعكوف على مطالعة كل ما وصلت إليـه يـده. وهنـاك عنصر آخر اشترك في إنماء شخصيته هو النساخة الـتي صـقلت لغتـه وولّـدت في نفسه كـره الركاكة. وكان لفجيعته بأخيه أسعد أبعد الأثر في توجيه تلك الشخصية الفـذّة[4]. ولا شـك أن رحلاته وزياراته إلى عدد من البلدان في الشرق والغرب، والأعمال التي كُلّف بها في تلك البلدان أو مارسها أنضجت تجربته الأدبية، واكتملت بها شخصيته.

نشأ الشدياق في لبنان، ثم شاءت الأقدار أن يرحل إلى عدد من البلدان، فأمّ مـصر ليكون واحداً من حملة مشاعل العلم، ثم حطّ في مالطة يُملي ويكتب، ويعلّم ويـصحح[5]

(1) انظر:مارون عبود، أحمد فارس الشدياق صقر لبنان، 120ز

(2) انظر:إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 39.

(3) انظر: مارون عبود، أحمد فارس الشدياق (صقر لبنان)، ص 143.

(4) انظر: م.ن، 141 وما بعدها.

(5) م.ن، ص173.

ويطير مرة ثانية إلى لندره، ومنها إلى باريس. وينزل ضيفاً على باي «تونس» ولما علا نجمه استقطبته الآستانة حيث بلغ أعلى قمم مجده... اختبر الدنيا في تجواله، وكان معلماً ومتعلماً في حلّه وترحاله [1] وبذلك حمل مشعل التنوير في زمنه، وحاول أن يكون جسراً ووسيطاً بين الثقافتين العربية والعالمية.

وهو صحافي عريق، أسّس صحيفة الجوائب في الآستانة عاصمة السلطنة فكانت أعظم الصحف العربية، وكان صاحبها أمير القلم في ذلك الوقت. فما هي أبرز خصائص أسلوبه؟ وما أهم سماته؟

1. يتسم معجمه الأدبي بقدرة لغوية عالية، تمثلت في غزارة ألفاظه وتدفق عبارته بيُسر، فقد وقف على كثير من أسرار اللغة، وابتكر الألفاظ المناسبة لمعانية، من ذلك كلمة «جريدة» التي أطلقها على الصحيفة، وكلمة «رتل» على الفاكونات التي يجرها القطار، وكلمة «مؤتمر» بالمعنى الذي نعرفه اليوم، وغيرها من ألفاظ معرّبة نجدها في الفارياق، وكشف المخبا، والجوائب [2].

   ومما يؤخذ عليه في «الفارياق» استعماله الألفاظ الماجنة التي لا تليق بأديب مثله، وهو إذ يقرّ بانسياقه في أدبه المكشوف عن الجنس، فإنه يُسوّغ ذلك بأمرين: «أحدهما إبراز محاسن لغتنا هذه الشريفة، وقدرتها على استيعاب معجمها الواسع لمثل هذه الأغراض، والثاني أني قصدت إلى تشويق القارئين ممن ملأوا حيطان ديارهم من قصب التبغ إلى شراء كتاب في اللغة» [3].

   وعلى أية حال، فهذه الألفاظ لا تقلل من مكانة الشدياق اللغوية، ولا تذهب بقيمة الكتاب وأثره.

   ويكفيه فخراً أنه حين عُهد اليه بتحرير «الوقائع» المصرية خلّص هذه الجريدة من ركاكة اللغة، وصحح عبارتها. وهو كما وصفه مارون عبود «عابر سبيل يلتقط ما

(1) انظر: مارون عبود، أحمد فارس الشدياق (صقر لبنان)، ص 11.

(2) م. ن، 152.

(3) م. ن، 144.

تقع عليه عينه، ثم يُعبّر عن الشيء المبتذل بأسلوبه الطريف، فيخلقه خلقاً بديعاً، كأنه لم يكن ذاك الذي رآه أو سمعه»[1].

2. الشدياق أديب واقعي لا يضاهيه في ذلك إلا أبو عثمان الجاحظ. يستمد مادته من واقع الحياة والناس، سواء في موضوعاته أو في أوصافه التي يرصد بها أحوال البلدان والمجتمعات، تسعفه في ذلك قدرته العجيبة على الاستطراد، ومادة لغوية غزيرة، لا نكاد نجد أغزر منها.

3. عُرف في أدبه بالتهكم والسخرية، وفي «الفارياق» على وجه الخصوص، إذ تقصى هفوات الناس ونظر إلى عيوبهم، فأورد الكثير من نقداته الساخرة بمؤلفي النحو ومعلميه، وحركات الإعراب، وتمسك النحاة بتعليلاتهم وعراقيلهم التي لا تنتهي، وقد يبلغ بسخريته حداً بعيداً في حوار اجراه بين تلميذ ومعلمه فيقول: **«لكني سمعت أن النحو إنما هو مفتاح العلوم، ولا يعد منها، فلا بد وأن يكون غيره أصعب منه، فقال له معلمه، لا تقل هكذا، بل النحو أساس العلوم، وكل العلوم مفتقرة إليه، ألا ترى أن أهل بلادنا لا يتعلمون سواه ولا يعرجون على غيره، وعندهم أنّ من تمكن منه فقد تمكن من معرفة خصائص الموجودات كلها، ولذلك لا يؤلفون إلا فيه، والعالم لا يسمى عالماً إلا إذا كان متمكناً من النحو، مستقصياً لجميع دقائقه، ولا يكاد يستتب أمر إلا به»**[2].

فهو يتناول بتهكمه النحو العربي وطرقه الصعبة، ويذكر أن النحاة ماتوا ولم ينهوا قواعده «فقد قال الفراء: أموت وفي قلبي شيء من حتى!

4. يحرص الشدياق على تقصّي موضوعه، فلا يترك شاردة ولا واردة، ويورد وقائعه ويُفصّل جزئياته. ويعتمد في ذلك على العقل والمنطق أكثر من اعتماده على ضروب الفصاحة وأساليب الكلام المعهودة[3] فنسمعه يتحدّث عن العشق، ويتناول أنواعه ومراتبه، فيقول: **«الظاهر أن اللغة العربية شَرَك للهوى، إذ يوجد فيها من العبارات الشائعة المتصبّية ما لا يوجد في غيرها. ففي شرح المشارق لابن مالك أن مراتب**

---

(1) مارون عبود، أحمد فارس الشدياق، ص 144.

(2) الفارياق، 1/ 53-66.

(3) انظر: مارون عبود، أحمد فارس الشدياق (صقر لبنان)، 145.

العشق ثمانية، أدناها الاستحسان، وينشا عن النظر والسماع، ثم يقوى بالتفكّر فيصير مودّة وهو الميل للمحبوب ثم يقوى فيصير محبّة وهي ائتلاف الأرواح، ثم يقوى فيصير خُلّة وهي تمكن المحبة في القلب حتى تسقط بينهما السرائر، ثم يقوى فيصير هوى، بحيث لا يخالطه تلوّن ولا يداخله تغيّر، ثم يقوى فيصير عشقاً وهو الإفراط في المحبة حتى لا يخلو فكر العاشق عن المعشوق، وإنه يقوى فيصير تتيّماً وفي هذه الحالة لا ترضى نفسه سوى صورة معشوقه، ثم يقوى فيصير ولهاً، وهو الخروج عن الحدّ، حتى لا يدري ما يقول، ولا أين يذهب، وحينئذ تعجز الأطباء عن مداواته» [1].

ولا يكتفي الشدياق بهذه الأنواع، فيضيف إليها أنواعاً أخرى، هي: الصبابة والهيام والجوى والشوق والتوقان والوجد والكلف والشغف والتدليه. وهو في كل ذلك يتعمق ويورد الدقائق.

(1) مارون عبود، أحمد فارس الشدياق، 146 وما بعدها.

الفصل الثاني

أعلام أدب النهضة

المبحث الأول: ولي الدين يكن

المبحث الثاني: مصطفى لطفي المنفلوطي

المبحث الثالث: مصطفى صادق الرافعي

المبحث الرابع: طه حسين

المبحث الخامس: عباس محمود العقاد

المبحث السادس: إبراهيم عبد القادر المازني



الفصل الثاني
أعلام أدب النهضة

المبحث الأول
ولي الدين يكن (1873-1921)

سيرته

ولد ولي الدين يكن في إستانبول سنة 1873، ويرجع نسبه إلى أصول ألبانية وشركسية، فكان جدّه ابن أخت محمد علي باشا، وكانت أمه شركسية. وفد أبوه إلى مصر، وولي الدين طفل في الثالثة من عمره، وبعد موت أبيه عام 1873 كفله عمّه علي حيدر، وادخله مدرسة الأنجال بعابدين المختصة بتعليم أولاد الكبار، فتعلم العربية والتركية، وألم بالإنجليزية، ثم درس الفرنسية.

أقبل ولي الدين على الكتابة في الصحف ونظم الشعر،فكان يقف إلى جانب الدولة، حتى إذا سافر إلى الأستانة اطلع على الأنظمة الفاسدة في إدارة الدولة، حيث فشت المكايد والدسائس والوشايات، وعاد إلى مصر، فأسّس جريدة «الاستقامة»، ونذر قلمه في الثورة على الظلم، والعمل على إصلاح المجتمع، وإذ توقفت جريدته لأسباب مالية، شرع ينشر مقالاته في بعض الصحف المصرية.

ثم دعاه السلطان عبد الحميد الثاني إلى الأستانة، وعينه عضواً في مجلس المعارف الأعلى، إلا أنه لم يكن على وئام مع رجالات الدولة، وأخذت العيون والجواسيس ترصده، وتسعى به، واتهم بالتآمر على الدولة العثمانية، فحبس ثم نُفي إلى ولاية سيواس سنة 1902، حيث عكف على المطالعة والتأليف والنظم، وما زال على هذه الحال حتى صدر الدستور العثماني سنة 1908، وعفا عنه السلطان.

ولم يلبث أن عاد إلى مصر حيث انصرف إلى الكتابة، ثم عينه ولي العرش السلطان حسين كامل كاتباً في ديوانه، ونال حظوة عنده. وما لبث أن أصابه الربو، ونال منه داء الصدر، وقصد حلوان للاستشفاء، فعاجلته المنية بها ودفن في القاهرة عام 1921.

آثاره

عُرف ولي الدين بأنه كاتب مقالة سياسية، فكان يعرض آراءه السياسية ويدافع عنها، بوصفه كاتباً حرا جريئاً، جابه الظلم وتحدّاه، ونادى بالحرية والمساواة بين الناس، دون تفريق بين عنصر وآخر، ودين وآخر، وكان «يتناول بعض النواحي التي يعدّها شاذة، ويثور عليها محاولاً إصلاحها» [1].

لولي الدين عدة كتب، أهمها:

1. الصحائف السود: جمعت فيه بعض المقالات الاجتماعية، وفيها نقد اجتماعي يراد به الإصلاح.
2. التجاريب: وجمعت فيه أيضاً بعض المقالات الصحفية.
3. المعلوم والمجهول: ويقع في جزئين، تناول في أولهما أحوال الدولة العثمانية، ومناهضة الأحرار لها، وتناول في الثاني حبسه ونفيه وما لاقاه في سيواس.

ولولي الدين روايتان جُمعتا في كتاب واحد أسماه (دكران ورائف) وترجم كتاباً عن التركية بعنوان (خواطر نيازي) من تأليف محمد نيازي وله ديوان شعر جمعه أخوه وطبعه سنة 1924 وقدّم له أنطون الجميل، ويميل شعره إلى الرومانسية، لكنه لا يرقى إلى مستوى نثره من الناحية الفنية، على انسيابه وتدفق عاطفته.

خصائص وسمات

1. أسلوبه سهل يسير مع نفسية صاحبه، فقد كان بعيدا عن التصنع البديعي، ميالا إلى الكلام الذي يعبر عن المعنى تعبيراً صادقاً، ويستعمل الألفاظ السهلة الدقيقة، بعيدا عن الكلام الزائف الذي لا يفيد معنى في ذاته.
2. خياله خصب، يميل إلى الصور المبتكرة الفنية بألوانها الأخاذة، فيعمد إلى التشبيه في كتابته، ويأتي بما هو رائع وأخاذ.
3. عاطفته مضطربة تنبع من مزاجه العصبي؛ فقد كان صريحاً، سريع الملاحظة، محبا للحرية، مندفعاً إليها، لا يخشى لوم المخادعين، بل يقف في وجه الظالمين والمستبدين، وهو في الوقت نفسه متسامح مع غيره ويقول أنطون الجميل الذي عرفه في مختلف

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، 1078.

أحواله: (لم أر في جميع المنازل التي أنزلته الحياة إلا لين العريكة ودماثة الخلق، والحرية مع الأدب، والدعة مع الإباء)[1].

وقد تنوع أسلوبه بتنوع عاطفته، فهو تارة يندفع بعبارته اندفاعاً محموما، وتارة تخرج عبارته ساخرة متهكمة في يأس وألم، وتارة تأتي تصويرية خيالية (وهي على كل حال لا تخلو من تشاؤم مؤثر، ومن مغالاة فكرية هي ثمرة العاطفة الثائرة)[2].

هو كاتب تقدمي، نادى بتحرير المرأة، وتأثر بقاسم أمين، فدعا إلى أن يُترك لها اختيار زوجها، فلا تزف إلى من لا تحب، ولا تكون مجهولة زُفَّت الى مجهول. كذلك وقف إلى جانب المظلومين من عمال ومحرومين من الحقوق فهو يعطف على هؤلاء الناس، مع كونه من عِلية القوم وأشرفهم.

ودعا الى نبذ العادات والتقاليد المرذولة، إلا أنه قد يتطرف في آرائه، من ذلك تشبيه الأخلاق بالملابس والأزياء، بمعنى أن الصالح منها هو ما وافق العصر.

وخلاصة القول أنّ ولي الدين يكن صاحب كلمة حرة، جعل الصحافة منبراً لآرائه السياسية، فكان يقف إلى جانب الدولة العثمانية ويناصرها، ولكنه انضم إلى الثائرين عليها، حين اطلع على أنظمتها الفاسدة، فتخاصم مع رجالاتها إذ أدرك ما عندهم من تعسف وسوء إدارة، فتعهده الإنجليز بالحماية، حتى انزلق في كيل المديح لهم، وفاته ما كان يضمره هؤلاء من سوء نيّه تجاه الدولة العثمانية والعرب على وجه الخصوص.

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي، 1076.

(2) م.ن، 1081.

المبحث الثاني

مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924)

سيرته

ولد المنفلوطي في بلدة (منفلوط) بصعيد مصر عام 1876 ونُسب إليها. ونشأ في بيت علم وأدب، من أب مصري، وأم تركية، وكانت أسرته تتولى نقابة إحدى الطرق الصوفية. أكمل تعليمه في الأزهر الشريف، وخالط علماءه، وبخاصة الشيخ محمد عبده.

كانت ثقافة المنفلوطي عربية أصيلة، ولم يتقن غير العربية، واطلاعه على الآداب الغربية كان عبر ترجمات يقوم بها بعض أصدقائه، ثم يعيد صياغتها بأسلوبه الخاص، غير أنه تصرّف عند تمصيره للقصص المترجمة تصرفاً جعلها تخسر عند ترجمتها غير قليل من فنها وسحرها) [1]. واستطاع بنزعته الرومانسية أن يؤثر في الجيل الذي جاء من بعده أيما تأثير، ولا سيما المتأدبون وطلبة المدارس، لما في آثاره من ثروة لغوية، وملكة إنشائية، إلا أن هذا الجانب اللغوي تعرّض للنقد، فقد رأى أحمد حسن الزيات، وهو من تلاميذه وأحب قرائه، أن ضعف الثقافة عند المنفلوطي، وجهله بأدب اللغة التي يتخذها أداة لتعبيره الفني، هما اللذان منعا تحقيق صفة الخلود في قصصه «أما صفة الخلود فيه فيمنع من تحقيقها أمران: ضعف الأداة وضيق الثقافة، أما ضعف الأداة فلأن المنفلوطي لم يكن عالماً بلغته ولا بصيراً بأدبها. لذلك نجد في تعبيره الخطأ والفضول ووضع اللفظ في غير موضعه» [2].

وكانت تستهويه الموضوعات الاجتماعية، وما يتصل منها بالفضائل الإنسانية والعطف على الفقراء والبائسين من العشاق، والمحزونين الذين نكبتهم الأرزاء، فهي قصص «أولها عذاب وشقاء، وآخرها يأس فموت أو انتحار» [3] ولكنه في المقابل كان يدعو إلى الإصلاح والتنوير، سواء بدعوته إلى تربية النشء تربية إسلامية، لا تربية مادية ونبّه الى مفاسد المدينة الغربية، ونظر إليها نظرة ريبة وتشاؤم، حتى لنسمعه يقول: «أصبحت أعتقد أن مفاسد الأخلاق والمدنية الغربية شيئان مُتلاحمان، لا افتراق لأحدهما عن صاحبه» [4].

---

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، 67.

(2) وحي الرسالة، ط2، مطبعة الرسالة 1947، ص 372.

(3) بطرس البستاني، أدباء العرب، بيروت 1937، 3/ 276.

(4) انظر: محمد مصطفى هدارة، الأدب نصوصه وتاريخه، ص 147.

تولى المنفلوطي في أواخر حياته وظيفة كتابية في مجلس الشورى، ظل فيها إلى أن وافته المنيّة عام 1924.

آثاره

صدر للمنفلوطي مجموعة أعمال تتمثل في ما يأتي:

1. مجموعة مقالات اجتماعية نشرها في (المؤيّد) في ثلاثة أجزاء بعنوان (النظرات) عالج بها بعض عيوب السلوك والأخلاق. واحتوت على بعض القطع الأدبية التي قام بتمصيرها.
2. مجموعة قصص مقتبسة عن الفرنسية أو موضوعة، بعنوان (العبرات) تدور حول الفقراء والبائسين من الناس، تغلب عليها نزعة رومانسية هي: اليتيم، والحجاب، والهاوية، والعقاب.
3. قصص مترجمة عن الفرنسية، صاغها بتصرف بأسلوبه الخاص، هي:
   - أ. (في سبيل التاج)، عن مسرحية فرانسوا كوبيه.
   - ب. (الشاعر)، عن رواية (سيرانو دي برجراك) لرومان رولان.
   - ج. (ماجدولين) أو (تحت ظلال الزيزفون) عن رواية فرنسية لألفونس كار.
   - د. (الفضيلة) عن رواية فرنسية بعنوان (بول وفرجيني) لبرناردان دي سان بير.

اسلوبه

هو كاتب النفس الإنسانية كما سمّاه بعض النقاد؛ بما عرف عنه من إحساس مرهف بقضايا الضعفاء والمظلومين، إلا أنه أسرف في البكاء والتباكي في أدبه بعامة وقصصه الحزينة بخاصة. وقد تعرّض لحملة نقدية قاسية، فوصف المازني أسلوبه بالسطحية والسذاجة، والكذب والتزوير في عاطفته، لم يعجب به إلا المراهقون من القُرّاء[1]، وهذا تحامل «يكشف عن إخفاق المازني في إدراك ما أنجزه ذلك الكاتب» [2].

(1) انظر: الديوان في النقد والأدب، 2/ 24.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، نص 217.

وأسلوبه لطيف مشرق، لا تعقيد فيه، يستهوي القارئ بما يتوافر فيه من ألفاظ دقيقة وعبارات متوازنة، وعاطفة صادقة تبلغ حد الغلو، وهو يتمادى في روحه الخطابية، بألفاظه وعباراته المكرورة، وإسرافه في النداء أو الخطاب أو الأمر، أو التعجب والاستفهام.

وصفه طه حسين في مقالاته التي نشرها في صحيفة (الشعب) بعنوان «نظرات في النظرات» إذ يقول:

«إن الكاتب على شغفه بجودة العبارة وحُسن الإشارة، وكلفه بأن يكون كلامه فخماً سهلاً، وخفيفاً جذلاً، وان يكون أسلوبه أنيقاً ولفظه رشيقاً، كثيراً ما يُلجئه الحرج الى سُخف في الاستعارة والتشبيه، ويضطره الى أن يكون كلامه رثاً غثاً، وأسلوبه ساقطاً مبتذلاً. وكثيرا ما تحمله قلة المادة اللغوية على اللحن الفظيع والغلط الشنيع، والخطأ المخجل في الاستعمال»[1].

وهذا نقد فيه قسوة على المنفلوطي، لا يحجب دوره في ميدان القصة القصيرة سواء في تمصيرة لعدد من الأعمال القصصية عن الفرنسية أو التي كتبها وقدّمها في (العبرات). ويكفي أنه نجح في تقديم فن القصة للناشئة، وحمل إليهم لوناً من الأدب الفرنسي الرومانسي في زمن سادت فيه الرومانسية، وكان هدفه النبيل هو الدعوة إلى الإصلاح، شأنه في ذلك شأن المصلحين الذين سبقوه، من أمثال قاسم أمين والمويلحي وحافظ إبراهيم، وعلى الرغم من تقصيره في إبراز الجانب الفني للقصص التي مصّرها، فإنه نجح في استقطاب القراء إليه بما في أدبه من متعة أدبية وأسلوب جذاب لا يخلو من بلاغة العرب وفصاحتهم.

والمنفلوطي صاحب رسالة أدبية، بتصدّيه لبعض المفاسد الوافدة مع حضارة الغرب، إذ نظر إليها بريبة وتشاؤم، إلا أنه دعا الى إصلاح عيوب الناس في عصره، بأسلوبه الجذاب. وإذا نظرنا الى فنه القصصي نراه «خاليا من المتعة والتحليل»[2] ولئن كان المنفلوطي بارعاً في أسلوبه الخطابي الذي استمدّه من الكتاب العباسيين فإنه لم يفلت من أساليبهم إذ احتفظ على حد تعبير محمد يوسف نجم ببعض لوازم الأسلوب العباسي كالإفراط في الترادف والتوازن، والإسهاب في عرض الأفكار وجلائها في أزياء مختلفة، والتورط في السجع

(1) طه حسين، نظرات في النظرات، صحيفة الشعب، عدد 30 ابريل، 1910.

(2) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، 64.

والإسراف فيه في غير مواضعه المستحبة، في أحيان كثيرة. وقد برع في تخير الألفاظ ومراعاة المشاكلة في رصفها وتنسيقها لكي يسدّ نقصاً في ثقافته ويحجب شيئاً من خياله الضحل[1].

ومهما يكن من أمر، فالمنفلوطي كاتب مجدد، استطاع أن ينقل النثر العربي من جموده الى آفاق جديدة استهوت القراء في زمنه، لكن أثره لم يتجاوز ذلك الزمن، إذ مضى عهد ذلك الأسلوب، وأصبح أسلوب الكتابة يتسم بقدر من التحليل، وغلبة العقل على العاطفة.

نموذج من نثره: أين الفضيلة؟ [2]

فتشتّ عن الفضيلة في حوانيت التجار، فرأيت التاجر لصاً في أثواب بائع، وجدته يبيعني بدينارين ما ثمنه دينار واحد، فعلمت أنه سارق للدينار الثاني. ولو وُكل إليّ أمرُ القضاء ما هان عليّ أن أعاقب لصوصَ الدراهم وأُغفِلُ لصوص الدنانير، ما دام كلٌّ منهما يسلبني مالي ويتغفّلني عنه. أنا لا أنكر على التاجر ربحه، ولكني أنكر عليه أن يتناول منه أكثر من الجزء الذي يستحقه على ما بذل من جهد في جَلْب السلعة، وما أنفق من راحته في سبيل صونها وإحرازها، وكلُّ ما أعرف من الفرق بين حلال المال وحرامه أن الأول بدل الجد والعمل، والثاني بدل الغش والكذب.

فتشت عن الفضيلة في قصور الأغنياء فرأيت الغنيّ إما شحيحاً وإما متلافاً، أما الأول فلو كان جاراً لبيت فاطمة (رضي الله عنها) وسمع في جوف الليل أنينها وأنين ولديها من الجوع ما مد أصبعيه إلى أذنه ثقة منه أن قلبه المتحجرّ لا تنفذ إليه أشعة الرحمة، ولا تمرّ بين طياته نسمات الإحسان. وأما الثاني فماله بين الثغرين: ثغر الحسناء وثغر الصهباء، فعلى يد أيّ رجل من الرجلين تدخل الفضيلة قصور مثل هؤلاء الأغنياء؟

كلُّ الناس يدّعي الفضيلة وينتحلها، وكلُّهم يلبس لباسها ويرتدي رداءها ويُعِدّ لها عُدّتها، من منظر يستهوي الأذكياء والأغنياء، ومنظر يخدع أسوأ الناس بالناس ظنّاً، فمن لي بالوصول إليها في هذا الظلام الحالك والليل الأَلْيَل[3].

---

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، 1084.

(2) النظرات، 1/ 39-45.

(3) الأليل: شديد الظلمة.

المبحث الثالث

مصطفى صادق الرافعي (1880-1937)

سيرته

ولد مصطفى صادق الرافعي في بيت جده لأمه في «بهتيم» من قرى القليوبية بمصر، ونشأ في أسرة متديّنة، إذ تولى والده منصب القضاء الشرعي في كثير من أقاليم مصر. أما أمه فكانت سورية الأصل كأبيه ومن ثمّ استمرت أسرته بمدينة (طنطا) بدلتا النيل. وتلقى علوم الدين عن أبيه، ثم دخل المدرسة الابتدائية وهو في الثانية عشرة من عمره ولم يتم دراسته بالمدارس؛ لعائق صحي ألمّ به، حتى أصيب بالصمم في الثلاثين من عمره وعوَّض ذلك بتثقيف نفسه، فأكبَّ على المطالعة في مكتبة أبية. التي ضمنت كثيراً من الكتب الأدبية والإسلامية، وساعده اعتكافه على الاطلاع الدؤوب على كثير من كتب اللغة والأدب، ومهّد له جوا هادئاً للكتابة. وفي سنة 1899 عُيّن كاتباً في محكمة (طلخا) فمحكمة (ايتاي البارود) الشرعية، ثم نقل إلى طنطا حيث عمل في المحكمة الأهلية.

كان الرافعي معتداً بنفسه وأدبه، ميالاً إلى مناوشة خصومه على صفحات الصحف والمجلات، فكانت له معارك أدبية مع العقاد وطه حسين، فقد وصم العقاد بأنه لا يحسن إقامة العبارة الصحيحة على أساليب القدماء وأنه يستخدم الأسلوب الإفرنجي، واتهم طه حسين بأنه لا يحسن الكتابة بأساليب القدماء، وهاجمه في آرائه في الشعر الجاهلي. وجمع مقالاته التي هاجم بها هذين الأديبين في كتابين أحدها خاص بالعقاد أسماه (على السفود) والثاني خاص بطه حسين أسماه (تحت راية القرآن). انصرف عن الشعر الى النثر، إذ لم يبلغ المكانة التي وصل إليها الشعراء الكبار في عصره، لكنه دعا إلى تحرير الشعر من الوزن والقافية.

خصّ الرافعي قسماً من مقالاته للدفاع عن الإسلام والقرآن الكريم على وجه الخصوص، فقد قال في كتاب (وحي القلم): (بعثت للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه)، كذاك دافع عن اللغة العربية وآدابها، وهاجم دعاة التجديد، تدفعه نزعته المحافظة إلى التمسك باللغة العربية الفصحى، بوصفها لغة معجزة لأنها لغة القرآن الكريم، وبها مناط إعجازه.

ومن أهم آثاره: (تاريخ آداب العرب) وهو أول كتاب في موضوعه، إذ كتبه سنة 1911، وصدر في جزأين، ثم صدر الجزء الثالث بعد وفاته، بتحقيق محمد سعيد العريان سنة 1940 و(إعجاز القرآن) و(وحي القلم) في ثلاثة أجزاء وهو مجموعة مقالاته التي نشرها في

الرسالة ما بين سنتي 1934 و1937 مع بعض مقالات أخرى. وله ديوان شعر في ثلاثة أجزاء بعنوان (ديوان الرافعي).

توفي بمدينة «طنطا» يوم الاثنين العاشر من مايو عام 1937 في بيته إثر إصابته بحرقة في معدته.

خصائص وسمات

1. أسلوبه تقليدي، يميل الى الاقتداء بأساليب البيان العربي التقليدي، ولذلك فهو يهتم بعباراته وألفاظه على طريقة القدماء.
2. أسلوبه خاص، ليس بالمرسل ولا بالمسجوع المقيد بقيود السجع أو التكلف الشكلي باللفظ، إنما هو أسلوب لا يخلو من غموض في كتاباته الذاتية، أما كتاباته الاجتماعية والسياسية فلا يشوبها الغموض سواء في اختيار ألفاظه وعباراته أو في أفكاره. وعلى أية حال، فعبارته سليمة، ناصعة الفصحى، محررة الألفاظ.

نموذج من أدبه

صديق

«لا أريد بالصديق ذلك القرين الذي يصحبك كما يصحبك الشيطان، لا خير لك إلا في معاداته ومخالفته، ولا ذلك الرفيق الذي يتصنَّع لك[1] ويُماسحك[2] متى كان فيك طعم العسل لأن فيه روح ذبابة ولا ذلك الصاحب الذي يكون لك كجلدة الوجه، تحمرّ وتصفرّ، لأنّ الصحة والمرض يتعاقبان عليها.

فكل أولئك الأصدقاء لا تراهم أبداً إلا على أطراف مصائبك، كأنهم هناك حدود تعرف بها من أين تبتدئ المصيبة، لا من أين تبتدئ الصداقة.

ولكن الصديق هو الذي إذا حضر رأيت كيف تظهر لك نفسك لتتأمل فيها، وإذا غاب أحسستَ أن جزءاً منك ليس فيك، فسائرك يحنُّ إليه، وإذا مات يومئذ لا تقل: إنه مات لك ميت بل مات منك ميت».

---

(1) يتصنّع لك: يتزيّن لك.

(2) يُماسحك: يُداهنك ويُلاينك.

المبحث الرابع

طه حسين (1889-1974)

سيرته

هو عميد الأدب العربي، وأقوى شخصية أدبية في العصر الحديث، فقد سعى لتحرير العقل العربي من أغلاله، وحاول تخليص الأدب من القيود التي كان يرسف فيها. وهو أديب ذو بعد تاريخي وشمولية موسوعية بالنظر إلى الاهتمامات التي أكبّ عليها[1] فهو كاتب مقالة، وناقد، ومؤرخ، وباحث، ومترجم، وكاتب سيرة من الطراز الأول، وله باع في الرواية والقصة القصيرة.

ولد طه حسين في (عزبة الكيلو) على مقربة من بلدة (مغاغة) في صعيد مصر، في الرابع عشر من نوفمبر[2] عام 1889. ونشأ في أسرة متوسطة الحال، يغلب عليها التدين، فكان والده يعمل موظفاً في شركة السكر، وكان له أبناء كثيرون من زواجين، مع أن طه حسين لا يأتي على ذكر لامرأة أبيه البتّة، ولكنه يقر أنه كان السابع بين ثلاثة عشر ولداً وبنتاً، والخامس بين إخوته الأشقاء[3].

كان الحدث الأبرز في طفولته إصابته بالعمى في سن الرابعة تقريباً، إثر تعرّضه للرمد وإهماله أياماً، ثم دُعي الحلاق فعالجه علاجاً ذهب بعينيه[4]. ولم يكد يبلغ التاسعة من عمره حتى حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بالكُتّاب، ليجلس بين يدي (سيدنا) الشيخ نخلة، فكان يختم القرآن، ثم يُمحى من صدره آية آية وسورة سورة، ذلك أن أيامه في الكتاب لم تخل من المعاناة حيناً ومن العبث واللهو حيناً آخر. على أن هذه المرحلة انتهت عام 1902. حين رحل طه حسين إلى الأزهر، حيث أمضى فيه ست سنوات متواصلات (1902-1908). فكان «يسمع كلاماً معاداً وأحاديث لا تمس قلبه ولا ذوقه ولا تغذو عقله، ولا تضيف إلى علمه علماً جديداً»[5] ذلك أنه أدرك بعقله المتوقد قصورا في تعليم الأزهر، وأصيب

(1) أحمد علبي، طه حسين رجل وفكر وعصر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص13.

(2) انظر: عبد الرحمن بدوي، الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص 13.

(3) انظر: محمد مصطفى هدارة، الأدب نصوصه وتاريخه، ص 147.

(4) انظر: الأيام 1/ 20.

(5) انظر: م. ن.

بالإحباط من مواقف شيوخ الأزهر وطلبته من مشروع للإمام محمد عبده لإصلاح هذا الصرح العلمي وتطويره. إلا أنه حضر دروس تفسير القرآن على هذا الإمام قبيل وفاته عام 1905، وكذلك حضر دروس الأدب على الشيخ سيد المرصفي (-1931)، وفي حلقته التقى بزميله أحمد حسن الزيات، والشيخ محمود الزناتي وشكّل معهما ثالوثا نشِطاً، ويوجّه ملاحظات قاسية للأزهر وشيوخه، فكان أن منع هو وزميلاه من حضور الدروس، إلى أن توسّط لطفي السيد لدى شيخ الأزهر (حسونة) فأعيدوا إلى الأزهر.

وعندما أنشئت الجامعة المصرية الأهلية في سنة 1908، وعرف أنها مدرسة لا كالمدارس، وأحسّ أن ميزَتها الكبرى عنده أن الدروس التي ستلقى فيها لن تشبه دروس الأزهريين من قريب أو بعيد[1] عزم طه حسين على حضور بعض دروسها بوصفه طالباً غير ملتزم، وما لبث أن التحق بها عام 1910 وأصبح طالباً بقسم الآداب.

وبعد أن أتم تحصيله في الجامعة المصرية انتقل إلى مونبليه، ثم إلى باريس حيث أعدّ رسالة في فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، وناقشها في الثاني عشر من يناير 1918، ومنح شهادة الدكتوراه بمرتبة الشرف الممتازة، وبعد عودته عُيّن أستاذا للتاريخ القديم (اليوناني والروماني) وصار بعد ذلك مستشارا فنيا لوزارة المعارف، ثم وزيرا له (1950-1952)، ولم يلبث أن قدم استقالته إثر حريق القاهرة[2].

وكان من أهم إنجازاته قرار مجانية التعليم الثانوي والفني، فالتعليم في رأيه ضروري للناس ضرورة الهواء والماء، وحاول أن يجعل التعليم العالي مجانياً، وكان له دور كبير في إنشاء جامعة الإسكندرية التي كان أول مدير لها، وكذلك افتتح جامعة عين شمس.

تفرّغ طه حسين لأدبه منذ 26 نيابر 1952، ولأنشطته في المجامع العلمية التي كان عضواً فيها، ورئيساً لها، ولا سيما مجمع اللغة العربية في القاهرة، كما كان عضواً بمجامع علمية وعربية وأجنبية، ورئيسا للجنة الثقافية بجامعة الدول العربية. وحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعات مدريد وكمبردج وأثينا وروما وليون ومونبليه والجزائر، كما نال أرفع الأوسمة من جهات عدّة. وتقديراً لجهوده العلمية والأولية أطلق عليه لقب عميد الأدب العربي.

---

(1) انظر: محمد مصطفى هدارة، الأدب نصوصه وتاريخه، ص 147.

(2) انظر: البرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص 404.

توفي طه حسين صباح يوم الأحد، في الثامن والعشرين من شهر أكتوبر (تشرين الأول) من عام 1973، عن عمر يناهز الرابعة والثمانين.

روافده الثقافية

تشكلت شخصية طه حسين الثقافية من خلال روافد ثلاثة، التقى فيها القديم والجديد هي: العنصر العربي، والعنصر المصري الخالص، والعنصر الأجنبي. أما الرافد الأول في ثقافة طه حسين فهو العنصر العربي، الذي يعد الأساس الأول في حياة مصر الثقافية، ولا سبيل لمصر أن تنشقّ عنه أو تتخلص منه، ومن ثم نرى هذا الرافد يرتبط بثقافة طه حسين اللغوية والدينية سواء في بيئته الأولى في القرية أو في الأزهر الشريف، فكان للقرآن الكريم أثر في أسلوبه تجلى في تناسق ألفاظه وعباراته، وكان لدراسته في الأزهر أثر في معرفته أسرار العربية وخصائصها على الرغم من سخطه على الأزهر وشيوخه، وإذ درس في الجامعة المصرية فقد عزّز ملكته اللغوية بمناهج المستشرقين في البحث، وكانت أطروحته عن أبي العلاء المعري ثمرة هذه الجمع بين ثقافة طه حسين العربية وبين هذه المناهج.

ورافد آخر أفاد منه هو العنصر المصري الخالص ففي أثناء دراسة في الجامعة المصرية تلقى دروسا في (الحضارة المصرية القديمة) جعلته يعكف على دراسة الأدب الشعبي والمأثورات الشعبية التي ارتبطت بتاريخ مصر القديمة، وهو ما أكده في (مستقبل الثقافة في مصر) إذ أصرّ على (أنّ مصر الجديدة لن تبتكر ابتكاراً ولن تخترع اختراعاً، ولن تقوم إلا على مصر القديمة الخالدة، وبأن مستقبل الثقافة في مصر لن يكون إلا امتداداً صالحاً راقياً ممتازا لحاضرها المتواضع المتهالك الضعيف)[1] وأضاف دارسوه الى هذا العنصر عناصر شرق أوسطية ويونانية على الوجه الأخص.

وثالث هذه الروافد هو العنصر الأجنبي، فقد وجهه لطفي السيد إلى تعلم اللغة الفرنسية والاطلاع على آراء فوليتر وروسو ومنتسكيو، ولم يلبث أن ارتبط بالثقافة الفرنسية إثر توجهه إلى السوربون حيث تعرف إلى كبار المفكرين، من أمثال (أندريه جيد) و(ماسينيون) و(سارتر) و(بول فاليري) وأفاد أيضاً من الصحف الفرنسية التي كان يكتب فيها خيرة رجال الأدب الفرنسي.

(1) مستقبل الثقافة في مصر، 1/ 6-12.

وكان لهذه الثقافة الفرنسية نصيب، إثر عودة طه حسين إلى مصر، فحين عُيّن عميداً لكلية الآداب أنشأ قسماً للدراسات الفرنسية، كما حث تلاميذه على مواصلة دروسهم العليا في فرنسا فكان يُسعده أن يراهم يحصلون على درجات علمية أعلى مما كان معتاداً يوم كان طالباً في فرنسا[1].

آثاره

ترك طه حسين مؤلفات كثيرة، منها: «حديث الأربعاء» ثلاثة أجزاء (1925-1945)، و«في الشعر الجاهلي» (1926)، و«الأيام» جزءان (1929-1939)، و«ذكرى أبي العلاء» (1932)، و«على هامش السيرة» (1933)، و«حافظ وشوقي» (1933)، و«أديب» (1935)، و«من حديث الشعر والنثر» (1936)، و«مستقبل الثقافة في مصر» (1939)، و«دعاء الكروان» (1942)، و«الحب الضائع» (1942)، و«الشيخان» (1943)، و«شجرة البؤس» (1944)، و«جنة الشوك» (1945)، و«المعذبون في الأرض» (1952) وغيرها.

وسنقف عند بعض هذه الأعمال:

1. الأيام

كتاب في السيرة الذاتية، يقع في جزءين، وهو أشبه ما يكون بمذكرات نلمس فيها أسلوباً قصصياً يتسم بالعفوية وتتابع الأحداث الذي يجذب القارئ إليه.

صدر الأول عام 1929 وهو في أصوله الأولى سلسلة مقالات نشرت في مجلة (الهلال) وذلك في الفترة الممتدة من ديسمبر 1926 حتى يوليو 1927، وقد صاغه في تسعة عشر فصلاً صغيراً، وشمل المرحلة الأولى من حياته حتى الثالثة عشرة من العمر، وأهداه الى ابنته.

عرض في هذا الجزء لسنيّ حياته الأولى، سواء أيام الطفولة أو أيام الصبا، فتحدث عن مرض أصابه في عينيه أدى إلى فقد بصره، إذ أصيب بالرمد في سن مبكرة، وأهمله «أياماً، ثم دعي الحلاق فعالجه علاجاً ذهبت بعينيه» [2]، وأدى ذلك الى إلحاقه بكتّاب الشيخ محمد جاد الرب[3] فقيه البلدة ليحفظ القرآن [4]، وفي عام 1928 كان قد اتمّ حفظ القرآن الكريم[5].

(1) ألوان، 189

(2) الأيام، 1/ 20.

(3) مجلة الأديب، يناير 1963.

(4) مجلة المصوّر، 21 ابريل 1950.

(5) انظر: عبد الرحمن. بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص 9.

ويحدثنا أيضاً عن طفولته القاسية التي نتلمسها من حياة أسرته الفقيرة، فكان لوالده «أبناء كثيرون، وكان يحرص على تعليمهم وتهذيبهم، وكان فقيرا لا يستطيع أن يؤدي نفقات ذلك التعليم» [1].

وتحدّث عن انتقاله من الريف إلى القاهرة لمتابعة دروسه في الأزهر عام 1902، وهو يروي بضمير الغائب أيامه الأولى مقبلاً على الأزهر إقبال **«صبيّ جدّ وعمل، تقتحمه العين ولكنها تبتسم له حين تراه على ما هو عليه من حال رثة وبصر مكفوف، واضح الجبين مبتسم الثغر مسرعاً مع قائده إلى الأزهر، لا تختلف خُطاه ولا يتردّد في مشيته، ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين. تقتحمه العين ولكنها تبتسم له وتلحظه في شيء من الرفق، حين تراه في حلقة الدرس مصغياً كله إلى الشيخ يلتهم كلامه التهاماً»** [2].

أما الجزء الثاني، فقد صاغه في عشرين فصلاً، وشمل المرحلة الزمنية من عام 1903 الى عام 1909، وملأه بالذكريات، وأهداه إلى ابنه قُبيل انتقاله إلى أوربا لمتابعة دروسه، ولم يبلغ طه حسين في هذا الجزء، من حيث الوصف الدقيق لعالمه الداخلي بألفاظه الموحية بآلامه وطفولته القاسية دون أن يفقد إباءه وكبرياءه، كذلك نجح في تصوير بيئته الاجتماعية في أواخر القرن التاسع عشر من تخلف صحي وتعلق بالبدع وأهل الضلال، كما يتضح من حرص الأسرة على التواصل بشيخ الطريقة وزياراته المتكررة التي تكلف مالاً وعناءً، فيقول: «لأهل الريف شيوخهم وشبابهم وصبيانهم عقلية فيها سذاجة وتصوف وغفلة، وكان أكبر الأثر في تكوين هذه العقلية لأهل الطريق» [3] ثم كان الى ذلك (ما يتسم به المجتمع التقليدي من هبوط في المستوى الثقافي والتربوي) [4]. ويحدثنا طه حسين من خلال حواسه وفكره، وبأسلوبه العذب عن استكشافه لبيئته الأولى حيث أقام بين والديه وإخوته (فاستبان من علاقته معهم وما كان يجده من الإشفاق عليه من الإهمال المشوب بشيء من الازدراء حقيقة علته التي لا ذنب له فيها، فكان ذالك يُسلمه إلى صمت عميق حزين) [5]، وبذلك سجل طه

(1) الأيام، 1/ 63.

(2) م.ن.، ص 149.

(3) م.ن، 1/ 93.

(4) م.ن، 96.

(5) الأيام، 1/ 18.

حسين في صفحات (الأيام) سيرته الذاتية بكل شفافية وقدّمها بأسلوب قصصي جميل «في اندماج فني معجز جعلت منه كتاباً مبتكراً، وانطلاقة جديدة في الأدب العربي الحديث»[1].

2. دعاء الكروان

رواية اجتماعية نشرت عام 1942، أهداها طه حسن إلى رفيق دربه الأستاذ عباس محمود العقاد. جمع فيها بين بيئة الريف وبيئة المدينة، فصور لنا الريف المصري وأهله تصويراً واقعياً في تقاليده وعاداته وبؤسه وفقره، ثم عرض لأثر المدينة في تغيير حياة الأسرة المصرية، وهو يقدم أحداث روايته في اعترافات بطلة الرواية (سعاد) وهي الشخصية الأساسية، إذ تبوح بأحوالها الاجتماعية والنفسية وقد اضطرت إلى الانتقال من قريتها في الريف المصري إلى إحدى المدن برفقة أمها وأختها هنادي بعد أحداث شائنة جرت لأبيها. وتذهب النسوة المهاجرات إلى إحدى الأسر الغنية، فيلجآن إلى مكان ينزلنه، ويعملن فيه لتأمين لقمة العيش فترة من الزمن.

ولا تلبث أن تنقلب حياتهن رأساً على عقب، ذلك أن هنادي حملت من سيدها، وهو مهندس شاب، يمثل أثر البيئة الجديدة على أولئك النسوة، ويمثل من ناحية أخرى طيش الشباب، إذ اعتدى هذا الشاب على تلك الفتاة القادمة من الريف، وعاشرها بوصفها زوجة له كما اعتاد على نحو مماثل مع سائر الخوادم. وهذا الأثر انعكس على الأم التي دبّ اليأس إلى قلبها، وفكرت بالعودة إلى الريف، وفي الطريق أطلعت أخاها بما حدث لابنتها، وبالمصيبة التي نزلت على النسوة. ولم يجد الأخ حلاً سوى ما جرى عليه العرف والعادة المألوفة، فيتخلص من (هنادي) أمام أعين أمها وأختها راوية القصة. وهكذا وقعت الأخت في مشهد رعب زلزل كيانها، وأوقعها في اضطراب نفسي قاتل، فهربت من القرية، وعادت إلى المدينة حيث نزلت في البيت الذي كانت تعمل فيه، وقد عزمت على الانتقام لأختها.

وعلى مرّ الزمن، تبدّل موقفها من الشاب الذي اعتدى على هنادي، فأخذ حقدها يخف رويداً رويداً حتى انقلب الى وُدّ فحبّ، فزواج جعلها سيدة ذات مكانة رفيعة في المدينة، وحظيت بحياة سعيدة.

عُني الكاتب بلغته، فصاغ روايته في أسلوب رشيق، جميل العبارة، ونجح في تصوير العالم الداخلي لشخصياته، وحلّل ما يثور فيها من مشاعر حزينة مدمرة أو سارة تلبي نداء

---

(1) المعجم الأدبي، 514.

الحياة، ولم يُغفل العالم الخارجي فرسم الريف المصري بكل شفافية، وقدم لنا لوحة واقعية تنم عن أحواله الاجتماعية من فقر مدقع ومآس، وما فيه من عفوية وبراءة.

فالرواية تدور حول موضوع الثأر في ظلال الحب، إلا أن الصُّدفة تؤدي دوراً سلبياً فيها، وبخاصة اللقاء المفتعل الذي أجراه الكاتب بين الفتاة والمهندس الزراعي الذي خدع أختها. ومن هنا لم يلتزم طه حسين بتقاليد الرواية وأصولها، فكثيراً ما يتدخل في شخصياته.

3. الشعر الجاهلي

هذا الكتاب في أصوله الأولى محاضرات ألقاها الدكتور طه حسين على طلبة السنتين الأولى والثانية في كلية الآداب بالجامعة المصرية، ثم أخذت هذه المحاضرات طريقها إلى النشر عام 1926. ولم يلبث أن سُحب من السوق لما أثاره من ضجة؛ بعض أسبابها دينية، إذ احتوى على مغالطات تمسّ القرآن الكريم والكعبة وإبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، فنسمعه يقول في هذا الصدد: (للتوراة أن تحدّثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدّثنا عنهما، ولكن العلم لم يُثبت وجودها) [1].

وتصدّى له بعض العلماء والأدباء بالنقد والنقض في الصحف[2]، واتهم بسبب ذلك بالكفر والزندقة ومعاداة الإسلام، ثم أعيد طبع هذا الكتاب في سنة 1927 بعنوان (في الأدب الجاهلي) فيه حذف وزيادة.

بسط طه حسين القول في قضية الانتحال، ودرسها دراسة مستفيضة وأضاف إليها براهين جديدة، وخصّص لها أربعة مباحث (كتب) هي: الكتاب الثاني والثالث والرابع والخامس، ابتعد فيها عن المنهج العلمي السليم، إذ بالغ في الشك في الشعر الجاهلي، ورفضه رفضا تاماً، وتغافل عن جهود القدماء من الرواة الثقات الذين عرضوا هذا الشعر على أسس منهجية دقيقة «وأحاطوه بسياج محكم من التحرّي والتثبت». [3] ومن ثم كان عليه ألا ينساق وراء شكوكه، فضلا عن أنه لم يحسن استخدام الشك الديكارتي.

---

(1) انظر العربي، العدد 234، مايو 1978، ص 87.

(2) جمع بعضه في كتب، منها: كتاب (نقد كتاب الشعر الجاهلي) لمحمد فريد وجدي، وكتاب (الشهاب الراصد) لمحمد لطفي جمعة، وكتاب (نقض كتاب في الشعر الجاهلي) لمحمد خضر الحسين، وكتاب (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي)، وفصول في كتاب (تحت راية القرآن) لمصطفى صادق الرافعي.

(3) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 175.

اسلوب طه حسين

يجمع أسلوب طه حسين بين الذاتية والموضوعية، ففي أدبه ذاتية تظهر فيها أحاسيسه، وصياغته الجميلة وتصويره البديع. أما موضوعيته فتتمثل في ترتيب أفكاره وتسلسلها المنطقي، فيكسبنا بهذا الأسلوب لذة العقل والشعور والذوق معاً.

وهو متأثر بالجاحظ في تلوين عبارته وتنويع صوره وأفكاره، بما ينفي الملل عن القارئ، وهو مثله «لا يهجم عليك برأيه فيلقيه إلقاء الآمر، وإنما يلقاك صديقاً لطيفاً، ثم يأخذ بيدك أو بعقلك وشعورك ويدور معك مستقصياً المقدمات محللاً ناقداً، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجاً ويلزمك به في حيطة واحتباط، ثم يتركك ويقف غير بعيد متحديا لك أو ضاحكاً منك. وذلك في عبارات رقيقة عذبة أو قوية جزلة فيها ترديد الجاحظ وتقسيمه، فإذا قصّ أو وصف أخذ عليك أقطار الحوادث والأشياء ودخل إلى أعماق الشعور وجوانب النفوس مدققا متقصياً، يخشى أن يفوته شيء ولا يخشى الملال في شيء. دقيق الشعور، صافي النفوس، نبيل الجدل حادّه، يسير مع خصمه بعقله حتى إذا آنس منه الغضب أو التولي تركه وانصرف»[1].

في أسلوب طه حسين ترادف ومزاوجة، فهو يُتبع اللفظة أو الفقرة بما يناسبها في المعنى، من مثل قوله: «إيه أيتها الأم الكريمة الرحيمة، لقد منحتِ ابنك صبياً وشاباً كل ما كنتِ تستطيعين أن تمنحيه من الحب والود، ومن العطف والحنان، وها هو ذا الآن قد بلغ ما قدَّر الله أن يبلغ من ارتفاع المكانة وعلو المنزلة وجلال الخطر....)[2] على أنه لا يأتي بهذا الترادف لمجرّد التكرار، فلكل لفظ إيحاؤه الخاص، فالود المظهر العملي للحب النفسي ومترتب عليه، كما أن الحنان مترتب على العطف.

وهو يحسن التقسيم في عبارته من مثل قوله: (ولكن الأمدَ بعيد، والجهد شديد، والماء منقطع، والظمأ محرق)[3]. وهو مغرم بالمحسنات البديعية ولا سيما الجناس. ولا شك أن أظهر خصائصه استخدام أدوات التوكيد وكذلك التكرار، ليؤكد معانيه وينفي عن ذهن السامع كل شك أو إنكار. وقد ردّ المازني ذلك إلى سببين اثنين: أولهما أن ما أصيب به في

---

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، ص 104.

(2) من حديث النفس لأم أيمن تستعيد به ذكرياتها مع النبي ﷺ (انظر: على هامش السيرة).

(3) م.ن.

حياته من فقد بصر، كان له تأثير لا نستطيع أن نقدر كل مداه، في الأسلوب الذي يتناول بـه موضوعاته، وفي طريقة العبارة عن معانيه وأغراضه.

وثاني هذين السببين أنه أستاذ مدرس وقد طال عهـده بـذلك، والتعلـيم مهنـة تُعَـود المشتغل بها التبسط في الإيضاح، والإطناب في الشرح والتكرير أيضاً، بل تفعل مـا هـو شـر من ذلك: وأعني أنها تدفع المرء عن الأغوار والأعماق إلى السطوح.... [1].

(1) انظر قبض الريح، ص38-39.

المبحث الخامس

عباس محمود العقاد (1889-1964)

سيرته

كاتب متعدد المواهب؛ فهو أديب وناقد ومفكر وصحفي وشاعر، يقف في الصف الأول من كُتّاب العربية، بتنوّع موضوعاته وعمق دراساته، إذ جعلته ثقافته الواسعة شخصية أدبية كبيرة، لما عرف عنه من صفات من بينها الاعتزاز بالنفس والذكاء والنبوغ[1].

ولد العقاد في الثامن والعشرين من حزيران (يونيو) عام 1889، بأسوان جنوبي مصر، حيث تلقى تعليمه الابتدائي. ولم تطل فترة تعلمه في المدرسة، بسبب عجز أهله عن إرساله الى القاهرة كما يفعل الأعيان. وإذ انقطع عن الدراسة فقد التحق بالوظيفة في مصلحة البرق والتلغراف حيناً، وديوان الأوقاف حيناً آخر، والتعليم في بعض المدارس أحياناً اخرى. ولم ينسَ نصيبه من المعرفة. فأكبّ على تثقيف نفسه بالقراءة الحرّة، حتى بلغ من علوم عصره شأواً بعيداً، وتعلّم اللغة الإنجليزية، وقرأ المشاهير من أدبائها وخصوصا وليم شكسبير، وأفاد كثيراً من الناقد الإنجليزي وليم هازلت. وقد أعانته هذه الثقافة على الكتابة في الصحافة.

خرج من بلده أسوان إلى القاهرة في مقتبل عمره، حيث التقى برفيق دربه إبراهيم عبد القادر المازني، وانضمّ إليهما عبد الرحمن شكري، وتعاونوا في الدعوة للتجديد في الأدب شعره ونثره، وقد أطلق عليهم محمد مندور فيما بعد (مدرسة الديوان) نسبة الى كتاب «الديوان في الأدب والنقد» الذي اشترك في تأليفه اثنان من هؤلاء الثلاثة هما العقاد والمازني، وأعلنا في مقدّمته أنه سيكون في عشره أجزاء، ولكن لم يصدر منه سوى جزئين صغيرين سنة 1921. ومن هنا تبدو هذه التسمية غير دقيقة، بسبب أن عبد الرحمن شكري لم يشترك في تأليف هذا الكتاب، وإنما كان منقوداً فيه لا ناقداً، فقد اتهمه المازني بالجنون وبأنه (صنم الألاعيب).

وقرأ دواوين الشعر العباسي وديوان ابن الرومي على وجه الخصوص، فضلاً عن الشعر الجاهلي والإسلامي، وشعراء مصر في الجيل الماضي، منذ عهد محمد علي.

---

(1) شوقي ضيف، مع العقاد، ص 12.

ميوله السياسية

دأب العقاد على نشر مقالاته في الصحف المصرية في أيامه، فأخذ يكتب في صحيفة (الدستور) التي أسسها محمد فريد وجدي سنه 1908، ثم انتقل إلى مجلة (البيان) للبرقوقي منذ سنه 1911، فصحيفة (المؤيد) سنة 1914، ثم في جريدة (البلاغ) التي أصبح محررا في ملحقها الأدبي الأسبوعي. ولم يلبث أن انضمّ الى حزب الوفد، وربطته بزعيمه سعد زغلول (-1927) علاقة حميمة، فكان سعد يُسمّية (الكاتب الجبار). وأعجب العقاد بوطنية سعد وجهاده، وألّف كتاباً في سيرته بعنوان (سعد زغلول: سيرة وتحية) بعد تسع سنوات من رحيله، فأشاد به ورسم صورة رائعة له وخاض معارك كلامية مع خصومه، ناقش فيها كثيراً من قضايا السياسة وفلسفة الحكم، وبسط آراءه وتعاليمه في افتتاحيات جرائد مثل (البلاغ) و(الجهاد). وهاجم الاستبداد والحكم المطلق إبان انتخابه عضواً بمجلس النواب، فحمل على صدقي باشا رئيس الوزراء (1930-1934)، وتناول الملك فؤاد (-1936) بالنقد الجارح؛ لإقدامه على حل البرلمان وتعطيل العمل بالدستور، فحكم عليه بالسجن تسعة أشهر.

ووقف موقفاً معادياً للنازية، إبان الحرب العالمية الثانية، فأصبح بين المطلوبين للعقاب، ولما اقترب رومل من أرض مصر، تخوّف العقاد، ولجأ إلى السودان عام 1943 حتى عودته بعد الحرب، كذلك هاجم الشيوعية والوجودية هجوماً عنيفاً، ووقف الى جانب الحكم الديمقراطي.

أدب السيرة والترجمة

كتب العقاد في مختلف صنوف المعرفة، ولا سيما أدب السيرة والترجمة، فتناول بالدرس والتحليل جملة من الشعراء، سواء المحدثين منهم أو القدماء، وله في ذلك دراسات وابحاث منها: (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي). و(ابن الرومي: حياته من شعره) و(شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة) و(أبو نواس)، وركّز في هذه الدراسات على جانب الشخصية في الشعر والصدق الفني وهاجم الكذب والصنعة، معتمداً المنهج الجمالي والنفسي، والتحليل النفسي الذي طبقه على أبي نواس وابن الرومي.

ومن دواوينه: «وحي الأربعين»، و«هدية الكروان»، و«عابر سبيل». ومن المباحث الفلسفية: «الله»، و«إبليس» ومن مباحثه النقدية: «الفصول»، و«مطالعات في الكتب والحياة»، و«مراجعات في الأدب والفنون»، ومن السّيَر التي تناول فيها حياة المشاهير:

«عبقرية محمد»، و«عبقرية عمر»، و«عبقرية أبي بكر»، و«عبقرية علي»، «وعبقرية خالد»، فضلا عن مجموعة من السِّير منها: «المسيح»، و«سعد زغلول».

درس العقاد هذه الشخصيات دراسة خارجية تناول فيها الظروف التي أحاطت بكل شخصية، ودراسة داخلية ركّز فيها على التحليل النفسي، فجعل لكل شخصية مفتاحاً، يكون وسيلته في الولوج إلى عالمها، وكشف أسرارها، ورسم جوانب النبوغ فيها، فحلل عناصر بطولة الصدّيق، بقوله: **«وقد كانت البطولة التي أعجب بها أبو بكر هي البطولة التي ليس أشرف منها بطولة تعرفها النفس الإنسانية، هي بطولة الحق وبطولة الخير، وبطولة الاستقامة، وهي بعد هذا بطولة الفداء، يُقبل عليها من أقبل وهو عالم بما سيلقاه من عَنت الأقوياء والجهلاء»** [1].

وحلل عناصر إيمان عمر ﷺ بقوله: **«كان دينُ عمرَ دينَ الرجل القوي الشجاع الذي ينتصر بدينه في ميدان الحياة، وليس بدين الواهن المهزوم الذي تركته الدنيا فأوهم نفسه أنه هو تاركها ليُقبل على الآخرة. وكانت شجاعته في دينه أندر الشجاعات في النفوس الآدمية، لأنها الشجاعة التي يواجه بها تهمة الجبن وهو أرذل من الموت عند الرجل الشجاع.**

لذلك لم يكن يؤمن بشيء بنفع أو يضرّ غير ما عُرفت أسباب نفعه وضرره، فكان ينظر إلى الحجر الأسود فيقول كلما استلمه: إني لأعلم أنك حجر لا تضرّ ولا تنفع، ولولا أني رأيت رسول الله ﷺ يُقبّلك ما قبّلتك. وسمع أن الناس يأتون الشجرة التي بايعوا رسول الله تحتها بيعة الرضوان، فيُصلّون عندها ويتبرّكون بها، فأوعدهم، وأمر أن تُقطع؛ مخافة أن تسريَ إلى الإسلام من هذه المناسك وأشباهها لوثة من الوثنية والتوكل على الجماد» [2].

ويرسم صوراً لعمر بن الخطاب، فيتحدث عن عمر الحاكم بكل ما تميز به من سمات العدل والرحمة والغيرة وغيرها. ويتحدث عن عمر المثقف الشغوف بالشعر واللغة، والعالم بتاريخ العرب وأيامهم وأنسابهم ولم يغفل عن رسم صورة لعمر وهو في بيته، وإلقاء الضوء على مقتله، ووصف اللحظات الأخيرة في حياته. ويخلص العقاد الى أن ابن الخطاب شخصية متكاملة تتمتع بالانسجام النفسي الكامل، والتوافق التام بين صفاته حتى كأنها أفرغت في صفة واحدة متصلة الأجزاء متلاحقة الألوان **«وأعجب من هذا أن الصفة**

(1) عبقرية أبي بكر، ص 59.

(2) عبقرية عمر، ص 78.

الواحدة تستمد عناصرها من روافد شتى، لا تستمدها من ينبوع واحد ثم هي مع ذلك متفقة لا تتناقض».[1]

وكانت دراسته عن ابن الرومي التي قام بها سنة 1932، والموسومة بـ (ابن الرومي: حياته من شعره) أوفى دراسة عن هذا الشاعر، مع أنه مال في جانب منها الى الدراسة الخارجية، إذ أخذ بالمنهج التاريخي في دراسة بيئة الشاعر وعصره، وفي الوقت ذاته مال إلى التحليل النفسي؛ فنادى بالطبيعة الفنية التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته؛ بمعنى أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحيّ من الإنسان الناظم. وفي رأيه أنّ ابن الرومي ظفر بأوفى نصيب من هذه الطبيعة، لتفرّده بخاصة فريدة ليست في غيره من الشعراء؛ هي مراقبته الشديدة لنفسه، وتسجيله وقائع حياته من شعره. ومن هذا المنطلق أخذ العقاد يستقصي جوانب عشق الحياة في شعر ابن الرومي، وحرصه على تسجيل المحطات العُمريّة المتميزة في حياته، وإفراطه في وصف الشباب وما فيه من ظواهر المتعة والعافية. ووقف أيضاً عند احتفال ابن الرومي بالحياة وحبّه للألوان المتوهّجة والأزهار، وعشقه للغناء ونفوره من الغناء القبيح، وإفراطه في تناول الأطعمة، وموقفه من المرأة التي شغلته وأصبحت كاهنة المعبد الذي عشقه، وتحدّث عن عبقرية ابن الرومي، فوجد أنها تتمثّل في هذه الخصال، وهي خصال تتسم بها العبقرية اليونانية.[2].

ومهما يكن من أمر، فإن العقاد يفترض تلك العبقرية افتراضاً لا يرقى الى الحقيقة المطلقة، لكونه افتراضاً لا يقوم على أسس علمية، ومع ذلك فإننا لا ننكر جهوده في دراسة هذا الشاعر وإنصافه. ويكفي أن كلمته فيه كانت الأولى والأخيرة وهي «أنه كان شاعراً في جميع حياته، حيّاً في جميع شعره، وأن الشعر كان لأناس غيره كساء عيد أو حُلّة موسم، ولكنه كان له كساء كل يوم وكل ساعة»[3].

وعلى الرغم من أن العقاد كان من أبرز مُعارضي الشعر الحر، إلا أنه كان نصيراً للتجديد ومن أكبر دعاته، فوقف إلى جانب الأدب المهجري، وكتب مقدمة كتاب (الغربال) النقدي الذي ألّفه ميخائيل نعيمه في المهجر. وقد قال في تلك المقدمة: **«شعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبتّة في المفازة السحيقة، إذا ارتفعت لها قافلة**

(1) عبقرية عمر، 79.

(2) سامي ابو زيد، ابن الرومي: قراءة نقدية في شعره، ص 7-11.

(3) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره، 346.

أخرى تنشد الغاية التي خرجت تنشدها، وأوشكت أن ترتدّ عنها يائسة. وأكاد أقول إنه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثّل للقارئ في هذه الصفحات، لوجب أن أكتبها أنا، فأما وقد كتبها وحمل عبئها، فقد وجب على الأقل أن أكتب مقدمتها. وسيشهد الخالون من الغرض أنه – أي نعيمه – عمل في تصحيح كثير من مقاييس الأدب، فأفاد وأفلح؛ ومَنْ صحّح مقياساً للأدب فقد صحّح مقياساً للحياة، وخليق بتصحيح مقاييس الحياة أن يكون أمل أمة لا أمل أديب أو طائفة من الأدباء» [1].

رواية (سارة)

كتب العقاد رواية (سارة) سنة 1938، ولم يكتب غيرها. وقد استوحاها من الواقع، ومن تجربة حب مرّ بها العقاد نفسه. فسارة بطلة الرواية شابة حسناء تعرّف إليها (همّام) في نُزل تديره امرأة أجنبية تدعى ماريانا، وهو شاب ميسور الحال، كان يتردد على أماكن اللهو هو وجماعة من أصدقائه. وكان يُحدّث هؤلاء الأصدقاء عن علاقته بها، فيزرعون الشك في نفسه، بوصفها امرأة لعوب، وهو ليس أكثر من عابر سبيل في حياتها سرعان ما تهجره.

وقد أقرّ العقاد أنه أحب سارة، وهذا هو اسمها المستعار، واسمها الحقيقي (أليس) فتاة سورية وفد والدها (عبده هاشم) إلى القاهرة سنة 1920 من دمشق إثر وقوع سوريا تحت الانتداب الفرنسي، تعرف إليها العقاد سنة 1924 في بنسيون تديره خياطة إيطالية في مصر الجديدة خلال زيارته لأحد أصدقائه.وكانت قد انفصلت عن زوجها (أسعد مصلح جابر) سنة 1922 بعد أن أنجبت منه ابنة وحيدة. وقد فُتن العقاد بجمال أنوثتها الدافقة، لم يشغله سوى الاهتمام بهذا الجمال وتلك الأنوثة، ولكنها كانت إلى جانب ذلك امرأة مثقفة تعمل في حقل الصحافة.

ومضى العقاد في علاقة عشق معها، حتى شك في إخلاصها له، ثم جاءه الخبر اليقين بأنها قد خانته، وإذ ذاك انتهت علاقته بها. ومن ثمَّ بنى العقاد روايته على فكرة الشك. لم يكن العقاد يُعنى بهذا النشاط الأدبي لولا تلك التجربة التي مرَّ بها، ولذلك لا يمكن أن يُعدّ في عداد الرواة، إذ وقف عند حدود المغامرة الفردية.[2]. ولم ينسَ العقاد أن يسجل تجربته هذه في قصيدة استهلها بقوله:

---

(1) انظر: مقدمة (الغربال).

(2) انظر: سيد حامد النساج، بانوراما الرواية الحديثة، ص 60.

يـومَ الظنـون، فقـدتُ فيـكَ تجلّـدي   وحملتُ فيكَ الـضيمَ مغلـولَ اليـدِ
وبكيـتُ كالطفـل الـذليل أنـا الـذي   ما لانَ في صعب الحوادث مِقْوَدي

ومن المعروف أن العقاد تعرف في الوقت ذاته إلى (مي زيادة) الأديبة المعروفة، وكانت في الحادية والعشرين من عمرها، واعترف بحبها وأطلق عليها اسم (هند)، وجعل منها نقيضاً لكل صفات (سارة) الجموحة في شهواتها، في حين كانت (هند) عفيفة طاهرة، وانتهت علاقته بها بانصراف (مي) عنه، اذ اكتشفت بالصدفة حبه لسارة، إلا أن العقاد ظل معجباً بها حتى أواخر حياتها، وحين ماتت رثاها بقصيدة تنمّ عن حزنه عليها.

وفتن العقاد بفتاة تدعى (هنومة)، كانت بارعة الجمال، ذات جاذبية آسرة، وقد أحبها بعنف، رغم فارق السن بينهما، لكنها شغلت عنه حين انصرفت إلى التمثيل، ولم يبق له سوى الحرقة في نفسه. هذه الفتاة هي الفنانة (مديحة يسري).

اسلوبه

كان العقاد من كبار كُتاب العصر الحديث، إلا أنه وُصف بأنه «كاتب متجهم القلم، ذو طبيعة جدّية، يكتب كمن يحمل أعباء التاريخ على كاهله، أو كمن وُكّل بعقول الناس يتناولها بالتشذيب والتهذيب»[1] وكان الرافعي قد أسمى أسلوب العقاد اسلوباً إفرنجياً هو الأسلوب الأنجلو سكسوني. وردّ العقاد على الرافعي وأمثاله بأنه يعمد في كتابته إلى التعبير المباشر دون أن يشغل نفسه بكثرة تزويق الكلام والإطالة دون حاجة، سوى المزاوجة ومضغ الكلام، وكأني به يقصد طه حسين وزملاءه بمن تأثروا بالأدب الفرنسي.

وتجدر الإشارة إلى أن طه حسين قد عابه بأشياء منها ميله إلى التعقيد والغموض، وأرجع ذلك إلى إسرافه في العلم والفلسفة وقصور بيانه عن أداء معانيهما كما ينبغي[2].

ووجد الدكتور محمد يوسف نجم تباينا بين العقاد والمازني، وشبههما بجوادين شُدّا إلى عربة واحدة، كل منهما يجرها في اتجاه معاكس للآخر. فأنت حين تجيل نظرك في مقالات العقاد «لا تقع عينك إلا على كل رصين متزمت من الموضوعات، وعنوانات كتبه توحي

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، 69.

(2) انظر: محمد مصطفى هدارة، الأدب نصوصه وتاريخه، ص 152.

بهذا العبوس والجدّ، على عكس المازني الذي تستطيع أن تُلمّ بملامحه الفارقة، من أسماء كتبه، كقبض الريح، وخيوط العنكبوت، وصندوق الدنيا، وحصاد الهشيم...»[1].

وعلى أية حال، فالعقاد كاتب كبير؛ بمنطقه السديد، وبصيرته النافذة، وأسلوبه الجاد القوي الذي يعكس إباءه وقدرته على التحليل. كان محباً للغة العربية، ومدافعاً عنها في غير كتاب، منها كتابه الموسوم بـ (اللغة الشاعرة)؛ فقد خاض في سبيلها معارك أدبية مع كبار الأدباء في عصره، أمثال طه حسين والرافعي وزكي مبارك (–1952) وغيرهم.

وعرف أيضاً بنشاطه في الكتابة الصحفية، فنشر آراءه ومقالاته في معظم صحف مصر والعالم العربي مثل: (الرسالة) و(الهلال) و(العربي). وفي العام 1964 تسلّم جائزة الدولة التقديرية في الآداب من الرئيس جمال عبد الناصر.

وقبيل وفاته، صدر له كتاب بعنوان (جوائز الأدب العالمية). وفي الثاني عشر من آذار (مارس) توفي العقاد، وكان قد أوصى أن يُدفن بأسوان، فنقل جثمانه إليها من القاهرة، ودفن بها.

---

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، 70.

المبحث السادس

إبراهيم عبد القادر المازني (1889-1949)

بدأ المازني مسيرته الأدبية بوصفه شاعراً وناقداً، فكان الشعر هو النافذة التي أطلّ منها على الحياة الثقافية، ضمن جماعة الديوان، لكنه سرعان ما انصرف عن نظم الشعر إلى الأدب الساخر، وتحوله هذا «دليل رائع على موهبة أدبية شقت طريقها أخيراً من متاهة الأفكار والأساليب المستوردة»[1].

ولد المازني في القاهرة، في التاسع عشر من أغسطس (آب) سنة 1889 وينسب إلى قرية (كوم مازن) بالمنوفية، لأسرة لم تكن على جانب من الثراء. فجع بموت أبيه في سن مبكرة، فاجتمع عليه اليُتم وشظف العيش. وتعهدته أمه، حتى أتمّ دراسته الثانوية، ثم دخل مدرسةالطب، ولكنه لم يكد يدخل حجرة التشريح حتى أُغمي عليه، فانصرف عنها، وذهب إلى مدرسة المعلمين العليا، وتخرج فيها سنة 1909. وقد اشتغل بعد تخرجه بالتدريس في المدارس الحكومية، ولم يلبث أن هجر التدريس، واتجه إلى الصحافة سنة 1919، فعمل في جريدة (الأخبار) مع أمين الرافعي، ثم عمل محرراً بجريدة (السياسة) الأسبوعية، فجريدة (البلاغ) مع عبد القادر حمزة، وغيرها من الصحف والمجلات التي كان ينشر فيها كتاباته ومقالاته.

ثمة أحداث في حياة المازني، فقد أصيب بعرج دائم إثر سقوطه من فوق السُلَّم، وفجع بموت أمه سنة 1932، ورثاها أبلغ رثاء وأصدقه، وماتت بنته الصغيرةثم زوجته،فحزن عليهما حزناً شديداً. ولكنه عُرف بقوة الإرادة، وغنى النفس، وكان شديد التواضع، كريما إلى حد الإسراف.

ظل المازني لصيفاً بالصحافة طوال عقود ثلاثة، حتى وافته المنية في شهر أغسطس (آب) سنة 1949.

مسيرته الأدبية

بدأت موهبته الأدبية تتفتح وهو في مدرسة المعلمين العليا، فقرأ كثيراً من الآداب العربية القديمة، وأقبل على الآداب الغربية، يتذوقها، ويتأثر بها. وحاول هو وعبد الرحمن

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الأدب العربي الحديث، 219.

شكري وعباس محمود العقاد في أوائل القرن العشرين أن يُجدّدوا الشعر متـأثرين بثقافـاتهم الغربية، ورأوا أن يقوموا بتجربة جديدة في الشعر.

ترك المازني تراثاً أدبياً متنوعاً، فأصدر مجموعتين شعريتين، ظهرت الأولى عـام 1913، ثم ظهرت الثانية عام 1917. وله أعمال نقدية عدّة، يمكـن أن نرتبهـا بحسب الإنتـاج، فقـد صدر له كتابان في النقد عام 1915 أولهمـا بعنـوان «الـشعر غاياتـه ووسـائطه» يـدور حـول أساليب الشعر وأهدافه، والثاني في النقد التطبيقي عنوانه «شعر حـافظ» هـاجم فيـه حـافظ مهاجمة شديدة.

ونشر كتاب «الديوان» عام 1921 بالاشتراك مع العقاد، ويعد أهـم إنجازاتـه النقديـة. ثم صدرت له مجموعتان نقديتان، الأولى عام 1924 بعنـوان «حـصاد الهـشيم» والثانيـة عـام 1927 بعنوان «قبض الريح». وقد عُرف في هذه الأعمال بنقده اللاذع.

ترجماته

ترجم المازني بعض الذخائر الغربية، فكان من أبرع من نقلـوا مـن الآداب الأجنبيـة، وهي ترجمات وصفها العقاد بـ «عبقرية الترجمة» ومن أهم ما ترجمه «مختـارات مـن القـصص الإنجليزي» ومختارات من الشعر الغنائي الإنجليزي منـذ عـصر شكـسبير حتـى نهايـة القـرن التاسع عشر، ونقل عن الإنجليزية «رباعيات الخيام». وقصة «سانين» الروسية وسماهـا «ابـن الطبيعة».

اسلوبه

اتسم أسلوب المازني بالخفة والسخرية المغلّفة بحزن دفين؛ فهـو كمـا وصـفه الـدكتور محمد يوسف نجم «يبدأ مقالاته أحياناً ببعض الخواطر العابرة أو الأفكار التافهة، ثم ينتقل إلى الجدّ، ولكن بطريقته الخاصة؛ وهو يخدع القارئ عن نفسه ويوقعه في حبائله بـسهولة ويـسر، حتى يظن أنه أمام عابث لاهٍ، لا عمل له إلا السخرية والـضحك، ولكنـه في الحقيقـة، بعيـد الغور عميق القرار» [1] وهو في كتاباته النقدية يركـز علـى أسـلوب المواجهـة والـصراحة في النقد، يهاجم خصمه وينقضّ عليه انقضاضاً، فقد حمل على زميله عبد الرحمن شـكري حملـة قاسية، فسماه «صنم الألاعيب» وتعرّض لشخصه وفنه، إلى حـد اتهامـه بـالجنون. ولم تكـن

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 71.

حملته هذه نكسة لشكري فحسب، وإنما شكلت تراجعاً للنقد العربي الحديث. ومن ثمَّ «أصيبت طاقة شكري الشعرية بالوهن خلال ما بقي له من عمر طويل»[1].

وعُرف أيضاً بمقالاته الأدبية التي برع فيها، فكان يبدأها أحياناً ببعض الخواطر العابرة أو الأفكار التافهة ثم ينتقل إلى الجد، ولكن بطريقته الخاصة، التي جعلته نسيج وحده في أدبنا الحديث[2]. ونشر مجموعات كثيرة من مقالاته، منها: «حصاد الهشيم» و«قبض الريح» و«صندوق الدنيا» و«خيوط العنكبوت» وأكثرها مقالات اجتماعية ونقدية وفكاهية.

وبدأ يتجه إلى كتابة القصة منذ مطلع الثلاثينات. وهو في قصصه كاتب واقعي يستمد من بيئته، ويحلل نفسيات شخصياته، متأثراً بما قرأه من القصص الغربية. وقد يستلّ من حياته وأحداثها مادة لقصصه، ومن أعماله القصصية: «صندوق الدنيا» و«خيوط العنكبوت» و«في الطريق» و«ثلاثة رجال وامرأة» فضلاً عن روايتين هما: «إبراهيم الكاتب» 1931، و«إبراهيم الثاني» 1943، يغلب عليهما طابع «الاعتراف» أو «الإفضاء»؛ فالكاتب موجود بكلّيته في الروايتين معاً، إذ وصف نفسه فيهما وصفاً دقيقاً، ولم يستطع إحداث التباعد المطلوب بين مثلث: (الكاتب – الموضوع – القارئ) مراعاة للموضوعية والواقعية.[3]

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 207

(2) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، 71-72.

(3) انظر: سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، 60-69.

الفصل الثالث

أدب المهجر

الفصل الثالث

أدب المهجر

تمهيد (النثر المهجري)

يمثل أدب المهجر ظاهرة أدبية متألقة في الأدب العربي الحديث، ظهرت مع مطلع القرن العشرين واستمرت طوال خمسة عقود. وقد التفت رواد هذا الأدب وفي مقدّمتهم جبران خليل جبران (-1931) إلى الفن الروائي والقصصي، فقد صدرت روايته «الأجنحة المتكسرة» في نيويورك عام 1912. في حين صدرت بعض أقاصيصه في «عرائس المروج» عام 1906، وفي «الأرواح المتمّردَة» عام 1908. ونجح أمين الريحاني (-1941) في تقديم قصتين، الأولى بعنوان «زنبقة الغور» والثانية بعنوان «خارج الحريم» قبل الحرب العالمية الأولى وقدّم في كتابه «خالد» سيرة حياته بأسلوب استعاد فيه بعض أدوات الرواية، كطريقة العرض والبناء. وكان ميخائيل نعيمه زميل جبران في الرابطة القلمية قد عالج فن التمثيل بكتابة مسرحية «الآباء والبنون» الصادرة عام 1917[1]. ثم أخذت تتوالى أعمال هؤلاء الأدباء، فكتب جبران عدداً من الأقاصيص احتواها كتابه «العواصف»، ونشر نعيمه أقصوصة بعنوان «العاقر» في مجموعة الرابطة القلمية سنة 1921، وكذلك رواية بعنوان «مذكرات الأرقش» نشرها في المجموعة نفسها.

وإلى جانب هؤلاء الرواد نشر عبد المسيح حداد (-1963) مجموعة أقاصيص في كتاب بعنوان «حكايات المهجر» صوّر فيها أحوال المهاجرين العرب في أميركا. ونشر نسيب عريضه (-1946) في مجموعة الرابطة قصتين تاريخيتين هما: ديك الجن الحمصي، وقصة الصمصامة.

هذا في أدب المهجر الشمالي، الذي نال القسط الأكبر من الإنتاج النثري القصصي والروائي على حد سواء. أما في المهجر الجنوبي المعروف بالإنتاج الشعري الغزير، فقد كان إنتاجه النثري متواضعاً، فقد وصل إلينا منه كتاب «من المهد إلى اللحد» لأنطون أنيس

(1) انظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص17 وما بعدها.

شكور، والكتاب «رواية ضخمة تتميز بخفة الروح، وطرافة الفكرة، وكثرة التحليل، وحلاوة النكتة» [1] ورواية بعنوان ذنوب الآباء» لنظير زيتون (-1967)، وعدد من القصص والروايات لإلياس قنصل (-1981). ولعل كتاب «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية» لجورج صيدح، هو من أشهر المؤلفات النثرية في أدب الجنوب وكان قد أصدره بعد عودته إلى الوطن من مهجره.

ولكننا سنقف في دراستنا لأدب المهجر عند ثلاثة من الأدباء، هم: جبران خليل جبران، وأمين الريحاني، وميخائيل نعيمه.

(1) انظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 33.

المبحث الأول

جبران خليل جبران (1883-1931)

سيرته

أديب متعدد المواهب، فهو كاتب وشاعر ورسام، وهو عميد الأدب المهجري بلا منازع، إذ استطاع أن يستقطب القراء في حياته وبعد مماته، لكونه كاتباً مجدداً في أدبه، حتى غدا صاحب أسلوب نثري عرف بالأسلوب الجبراني. ولا بد لمن يريد أن يتناول سيرته وأدبه من أن يعود إلى أوسع المصادر التي احتفت به، وأولها كتاب «جبران خليل جبران» لنعيمة، والثاني الكتاب الذي وضعته سكرتيرته بربارة يونغ بعنوان «هذا الرجل اللبناني» This man from Lebanon وهناك كتاب آخر وضعه الفنان اللبناني يوسف الحويك عنوانه «ذكرياتي عن جبران».

ولد جبران ليلة السادس من كانون الأول سنة 1883، في بلدة «بشرّي» اللبنانية، التي ينساب من تحتها «وادي قاديشا». وهو الثاني بين أربعة أولاد «بطرس وجبران ومريانا وسلطانة».

وتجدر الإشارة إلى أنّ أمه «كاملة» ابنة الخوري اسطفان رحمه قد تزوجت للمرة الأولى من رجل آخر، ولكن زواجها لم يطُل، فقد توفي هذا الزوج، مخلفاً لها طفلاً صغيراً يدعى «بطرس». ثم تزوجت للمرّة الثانية من «خليل جبران» فأنجبت منه ثلاثة أولاد (جبران، ومريانا وسلطانه).

نشأ جبران في أحضان الفقر، فكان أبوه يشكو ضيق ذات اليد، فلا يكاد عمله في فلاحة الأرض يسد الرمق، مما دفعه إلى الانغماس في الخمرة والإدمان عليها، لعلّه ينسى واقعه المر. وكانت البلاد آنذاك تمر بظروف اقتصادية سيئة، في حين كانت أخبار المغتربين في المهجر تستهوي الباحثين عن الثروة.

ولم يكد جبران يبلغ الثانية عشرة من عمره، حتى هاجرت أمه إلى بوسطن، برفقة أبنائها الأربعة، مخلفة وراءها ذلك الزوج السكير، الذي كان يقسو عليها وعلى أبنائه. واستقرّ المقام بهؤلاء الوافدين في الحي الصيني سنة 1895 وهو حي كان يرتاده أكثر السوريين الذين قصدوا بوسطن طلباً للرزق، وقد عرفت «بوسطن» بقذارة أحيائها ولا سيما الحي الصيني، الذي يصفه نعيمه قائلاً: «مررتُ فيه يوماً، فكدت أضع منديلاً على أنفي

لشدّة الروائح المتصاعدة من كُوَم الأقذار الملقاة في الشوارع»[1] وهناك عكف جبران، ابن الثانية عشرة على دراسة اللغة الإنجليزية والرسم، على نفسه وعلى بعض المصّورين في حين انصرف أخوه بطرس إلى الأعمال التجارية.

وفي عام 1898 عاد جبران إلى وطنه لبنان، حيث التحق بمدرسة الحكمة في بيروت، فدرس اللغتين العربية والفرنسية واطلع على الإنجيل المقدس، وعلى كتب التراث العربي ولا سيما «نهج البلاغة» وهاله ما رأى من مظالم يرتكبها أناس بحق فئات معينة، وصراع طائفي تشهده بيروت وغيرها في أواخر العهد العثماني وهناك استهوته فتاة تدعى «حلا ظاهر» وبادلته مودّة بمودّة غير أن الظروف الاجتماعية حالت دون لقائهما، مما ولّد في نفسه نقمة على المجتمع، ظلّت تلاحقه طوال حياته.

وفي عام 1902 عاد جبران إلى بوسطن، وفي نفسه جراح لا تندمل، وما لبث أن زار بعض بلدان أوربا والشرق بصحبة إحدى العائلات الأمريكية، ولكن صدمته الأنباء التي حملت إليه نعي أخته الصغرى «سلطانة» التي قضى عليها داء السل، في 4 نيسان 1902 فكان موتها فاجعة مزّقت قلبه، وعجز عن الاصطبار عليها. وما لبثت هذه الأصابع أن اختطفت أخاه «بطرس» بعد شهور لم تتجاوز العشرة، في 12 آذار سنة 1903، ثم تلته أمه «كاملة» التي كانت تراف به، فجزع على فراقها جزعاً شديداً، وكانت وفاتها في 28 حزيران 1903، لقد ذهبت وفي قلبها حسرة كبيرة، وفي أنها كانت في المستشفى، فلم تر بطرس في ساعة وفاته [2].

عاش جبران وحيداً مع أخته «مريانا»، وانتابه إحساس بالموت، وقف إزاءه مشدوهاً، لكنه لم يتوقف عن العطاء، فأخذ ينشر عدداً من مقالاته في جريدة «المهاجر» و«الأخبار» وأقام بعض المعارض لرسومه، ومنها المعرض الذي أقامه عام 1904 في مدرسة «ماري هسكل».

وفي عام 1908 رحل جبران إلى باريس، على نفقة ماري هسكل حيث درس الرسم في معهد الفنون الجميلة وتخرج فيه سنة 1911 حاصلاً على الدبلوم، وفي باريس اتصل جبران بالنحات الشهير «أوغست رودن» الذي دلّه على أعمال «وليم بليك» الفنان والشاعر الإنجليزي، كما اطلع على بعض الأعمال الرومانسية لكبار الأدباء من أمثال هوجو، وموسيه، وشاكوبريان، ولاماتين، مما عمّق ثقافته وغذّى تجربته بتجارب الآخرين وثقافتهم.

---

(1) ميخائيل نعيمه، جبران خليل جبران ، ص 38.

(2) انظر: م.ن، ص 70.

وفي عام 1912 استقر جبران في نيويورك، حيث أقام محترفاً للرسم، حيث عكف على الرسم والكتابة. واطلع على كتاب «هكذا تكلم زرادشت» للفيلسوف الألماني «نيتشه» وتأثر به، ولا سيما في كتابه «النبي».

عرف جبران في العالم العربي، ولمع نجمه في الأوساط الأمريكية، وأخذت مقالاته تنشر في الصحافة المهجرية، في مجلة «الفنون» وجريدة «السائح» فضلاً عن الصحف العربية في مصر ولبنان. وكان على اتصال بالأدباء وخاصة المهاجرين اللبنانيين وفي عام 1920 أنشأ في نيويورك جمعية أدبية عُرفت بـ «الرابطة القلمية»، بمشاركة عدد من زملائه واختير عميداً لها، وأخذ يمارس نشاطه فيها ويواظب على اجتماعاتها.

تعّرف جبران إلى ثلاث فتيات، كان لكل واحدة منهن دور في حياته، أولاهما الآنسة ماري هاسكل ناظرة مدرسة البنات في بوسطن، التي كانت تكبره بعشر سنوات، وقد عرّفته على مشاهير الفنانين، وأرسلته على نفقتها إلى باريس، ليتخصص في الرسم بكلية الفنون الجميلة.

أما الفتاة الثانية فهي أميلي ميشيل المعروفة بـِ «ميشلين» وكانت تعمل مدرسة في مدرسة الآنسة ماري هاسكل، وقد هام بها جبران لما كانت تتمتع به من جمال وخفة روح، ولم تنتقطع رسائلها عنه إبان دراسته في باريس. وما لبثت أن عرضت عليه الزواج، ولكنه لم يُبد رغبة في هذا الأمر، فانصرفت عنه ولم تعد إليه.

وأما الفتاة الثالثة فهي «مي زيادة»، وكانت تعيش في مصر، وتراسله، «فكتبت أول رسالة في أواخر شهر مارس عام 1912 تعرّفه فيها بنفسها، وتحدثه عن آثاره الأدبية»[1]. تناولت في إحدى رسائلها موضوع الزواج، فقد أحبها جبران، ولكنه شغل عنها، وتقدّمت به السن، دون أن يرتبط بها.

كان للمرأة أثر في جبران وأدبه، فقد كان مديناً لها منذ كان طفلاً، ابتداءً من أمه الحنون الرؤوم، وأخته التي كانت تبذل من نور عينيها كي تجلب الشعاع إلى نفسه، وانتهاء بالمرأة الصديقة التي تفتح قلبها إليه، وهو ما عبّر عنه في إحدى رسائله، إذ يقول: «**المرأة تفتح النوافذ في بصري والأبواب في روحي، ولولا المرأة الأم والمرأة الشقيقة والمرأة الصديقة لبقيت هاجعاً مع هؤلاء النائمين الذي ينشدون سكينة العالم بغطيطهم**»[2].

---

(1) منصور فهمي، مي زيادة من رائدات النهضة النسائية الحديثة ، ص 187

(2) رسائل جبران، ص99.

وفاة جبران

مات جبران في مستشفى القديس فنسنت، في نيويورك في العاشر من نيسان(أبريل) عام 1931، بعد صراع مع المرض، إذ أصيب بسرطان في الكبد مع بداية سُلّ في إحدى رئتيه. مات في ظلال غربة بائسة، فلم يكن بجواره ساعة الاحتضار سوى أخته «مريانا» ورفيق دربه ميخائيل نعيمه، وشاعرة أمريكية استدعت نعيمه لوداعه. ونقل جثمانه من نيويورك إلى بوسطن حيث دفن في مشهد حزين، ثم نقل رفاته إلى لبنان في 21 أغسطس من عام 1931، ودفن في مارسركيس، في بلدته «بشرّي» وكان جبران قد أوصى بريع كتبه لتلك البلدة التي شهدت ميلاده، ولم يبخل أهلها بإكرامه والاحتفال به عقب موته.

مؤلفات جبران

لجبران مؤلفات عدّة، هي: عرائس المروج، وقد أصدره عام 1905، ويتضمن ثلاث قصص. و«الأرواح المتمرّدة» وقد أصدره عام 1908، ويحوي أربع قصص هي «وردة الهاني» و«صراخ القبور» و«مضجع العروس» و«خليل الكافر» وفي عام 1914 أصدر «دمعة وابتسامة» ويشتمل على ست وخمسين مقطوعة من النثر الشعري الرومانسي، ثم أصدر جبران بالعربية كتابيه «الأجنحة المتكسرة» و«العواصف». ثم أخذ يكتب بالإنجليزية منذ سنة 1918، رغبة منه في نقل رسالته الروحية إلى مختلف أنحاء العالم فأصدر «المجنون» و«السابق» و«رمل وزبد» و«يسوع بن الإنسان» و«النبي» و«حديقة النبي» و«التائه» وقد نقلت جميعها إلى العربية. ويُعدّ كتاب «النبي» أوسعها انتشاراً، إذ ترجم إلى عدة لغات، منها العربية.

ولجبران ديوان شعر أصدره عام 1918، وهو قصيدة مطوّلة تقع في مائتين وثلاثة أبيات، ترمز إلى غايات فلسفية. وقد شاع فيها صوتان: صوت شيخ مجرّب خبر الدهر وعرف الحياة، وصوت فتىً يرمز إلى بساطة الطبيعة وطهرها، ويشتمل على آراء شتى ومواعظ وحكم.

وله أيضاً مجموعة من الرسوم التي زين بها بعض كتبه، ورمز بها إلى معانٍ يقصدها.

خصائص وسمات

1. جبران كاتب مفكر، يأتي في طليعة مفكري عصر النهضة، بتعاليمه السامية، في أعماله ولا سيما في كتابه «النبي» الذي يعد ذروة هذه الأعمال، إلا أنه في المقابل كاتب ثائر، أوتي خيالاً خصباً وعاطفة متقدة، غذّاهما بروح شرقية صوفية، فقد سلك مسلك

الثورة إزاء العادات والتقاليد الاجتماعية البالية، في إطار من التوجيه الاجتماعي، مستلهماً فكرة «البقاء للأفضل والأقوى» وثورة جبران العارمة «هي مجموع عوامل متعددة، تخزنها الأيام في صدر الحياة، حتى إذا ما جاش جأشها، ضاق بها ذلك الصدر، فتفجّرت قذائف وعواصف»[1]. لذلك نراه يندد بالحضارة التي تمَسّ القشور ولا تعنى باللباب، ويحمل معول الهدم، في عنف، إزاء هذه العادات البالية.

2. تشيع في كتابات جبران نزعة تشاؤمية سلبية، على الرغم مما عرف عنه من ثورة وتمرّد، إذ اكتفى بدور الناقد الاجتماعي، دون أن يعمل على الإصلاح، ومال إلى التأملات الفلسفية كالدعوة إلى التناسخ والاتحاد بالطبيعة، فكان سلبياً في موقفه الذي يعد تهرباً من الواقع بكل شروره ومفاسده.

ولئن أبدى جبران التدين حيناً، وأرسل أقوالاً صوفية، فقد كان يهدف إلى مزيد من الحياة «رجاء الخلود في حضن المادة والتنقل من حال إلى حال ليظل يتمتع بمباهج الحياة وملذاتها»[2].

3. نال جبران مكانة مرموقة في الأدب الحديث، بأسلوبه المتفرّد وبنزعته الرومانسية، إذ أوتي خيالاً خصباً غذّاه بروح شرقية صوفية، وقدرة على التشخيص، فكان في تعبيره بمنزلة شاعر مصور أكثر منه كاتباً، بحيث أصبح رائد «النثر الشعري» في الأدب العربي الحديث. بصوره الجميلة التي استوحاها من الطبيعة، وموسيقاه اللفظية الحالمة، وألفاظه المبلورة، كما أوتي عاطفة متقدة، جعلته ينزع منزع الثورة في أدبه، فلا تكاد تشعر إلا بغلبة انفعاله على عقليته، وانسياقه وراء الصورة أكثر من انسياقه وراء الفكرة، فكان يغرف من وحي ذاته، ويستمد صوره من الطبيعة.

اسمعه يتحدّث عن الريح في كتابه «دمعة وابتسامة» حيث تجلت ذاتيته في الطبيعة، وكأنما يكتب بريشة المصور[3].

«تمرّين آنا فرحة، وآونة نادبة، فنسمعك ولا نشاهدك، ونشعر بك ولا نراك، فكأنك بحر من الحب، يغمر أرواحنا، ولا يُغرقها، ويتلاعب بأفئدتنا وهي ساكنة.

(1) ميخائيل نعيمه، الغربال، 224 و243.

(2) مارون عبود، جدد وقدماء، 287.

(3) انظر: دمعة وابتسامة، 111.

تتصاعدين مع الروابي، وتنخفضين مع الأودية، وتنبسطين مع السهول والمروج، ففي تصاعدك عزم، وفي انخفاضك رقّة، وفي انبساطك رشاقة، فكأنك مليك رؤوف يتساهل مع الضعفاء الساقطين، ويترفّع مع الأقوياء المتشامخين.

في الخريف تنوحين في الأودية، فتبكي لنواحك الأشجار، وفي الشتاء تثورين بشدّة، فتثور معك الطبيعة بأسرها، وفي الربيع تعتلّين وتضعفين، ولضعفك تستفيق الحقول. وفي الصيف تتوارَيْن وراء نقاب السكون، فنخالك ميتاً قتلته سهام الشمس، ثم كفنته بحرارتها».

فجبران يكاد يذوب في الطبيعة، بعبارته الشعرية المجنحة، وأسلوبه المتأنق الموحي، فقد شخّص الريح، وبثّ فيها روحاً، معتمداً على التضاد وتوازن العبارات، وتكرار الضمائر والأفعال وتتبّعها منذ لحظة الولادة حتى لحظة موتها وتكفينها.

4. أوتي جبران قدرة على الوصف، فكان يكتب بريشة المصور، معتمداً أساليب التشبيه والاستعارة والكناية، والتضاد، وهو كثيراً ما يُغلّف كناياته بالرمزية. ومن هذا المنطلق لم يقف جبران عند الأساليب المحنطة، وإنما كان أديباً مجدداً، وصاحب أسلوب متفرّد عرف بالأسلوب الجبراني، الذي جمع بين الفن والحياة، في إطار من الخيال المجنح بالشاعرية، والعاطفة المتقدة بروح صوفية شرقية، إلى موسيقا ساحرة، وتنميقات بلاغية رائعة، وألفاظ مبلورة حالمة، وأوصاف لوّنت أدبه، فكان بحق زعيم أدب المهاجر بلا مدافع، وإن لم تخل كتابته من بعض الشوائب.

وقد ذهب ميخائيل نعيمة إلى أنّ كتاب «النبي» الذي أصدره جبران عام 1923، ينطوي على رموز لا تخفى على القارئ؛ فالمصطفى هو جبران نفسه، وأورفليس هي أمريكا، والجزيرة هي لبنان، والميترا هي ماري هاسكل؛ وهي أمريكية تعهدته وأرسلته إلى باريس ليدرس فن الرسم. وما وعده لأهل أورفليس بالمودة إليهم سوى إيمانه بعقيدة التناسخ. [1]

(1) انظر: جبران خليل جبران، ص 216.

المبحث الثاني

امين الريحاني (1876-1940)

سيرته

يُعد الريحاني واحداً من أبرز رجالات عصر النهضة، التقت فيه أكثر من صورة واحدة، وأكثر من شخصية واحدة، فهو عند مؤرخيه أكثر من أديب، هو حامل فكر تنويري، وصاحب دعوة إصلاحية، سعى لخير العرب والعروبة، فكان كثير الطواف في البلاد العربية، وصاحب رسالة إصلاحية لها، إذ وضع في رحلاته مؤلفات متعدّدة، بالعربية وبالإنجليزية.

ولد أمين الريحاني في قرية صغيرة تدعى (الفريكة) من أعمال منطقة المتن في وسط جبل لبنان، في الرابع والعشرين من شهر تشرين الثاني (نوفمبر) عام 1876. عُرف بـ(الريحاني) نسبة إلى الريحان (الآس) الذي كان يحيط بمنزل الجد فارس، فبات يُعرف ببيت الريحاني.

وتلقى علومه الأولية في مدرسة القرية على يد معلم في كنيسة (مار مارون)، ثم انتقل إلى مدرسة (نعوم مكرزل) حيث تلقن مبادئ الفرنسية والقراءة العربية والحساب والجغرافيا.[1].

هاجر إلى نيويورك سنة 1888 بعد الكساد الذي أصاب عمل والده في تجارة الحرير، وكان عمره آنذاك اثني عشر عاماً، بصحبة عمه (عبده الريحاني) ومعلمه (نعوم مكرزل). وفي نيويورك أخذ يتابع دروسه في مدرسة راهبات المحبة، لكنه انقطع عن الدرس وعمل مع عمه وأبيه في التجارة، مما أثار في نفسه صراعاً لم ينته إلا وقد نال لقب «فيلسوف الفريكة».

ولم يلبث أن عاد إلى لبنان سنة 1898 إثر مرض ألمّ به، فعمل معلماً للإنجليزية في مدرسة (قرنة شهوان) وأكبَّ في الوقت نفسه على دراسة اللغة العربية وآدابها، فقرأ لزوميات المعري، التي نالت إعجابه بما فيها من شعر إنساني، وعزم على نقلها إلى الإنجليزية، وفي ذلك يقول: **«عدت إلى بلادي كئيباً... وكنت لا أعرف من لغتي وآدابها غير اليسير، فتغلغلتُ في سراديبها دون أن أرثي لحالي وبينما أنا أتخبط في دياجي اللغة عثرت على كتاب شِعر أنساني الكسائي وسيبويه وكل من علم حرفاً في البصرة والكوفة»**[2].

(1) انظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، 347.

(2) انظر: مقدمة ملوك العرب.



ويمضي فيقول: **«قرأت اللزوميات معجباً، ثم قرأتها مترنحاً، ورحت أفاخر بأني من الأمة التي نبغ فيها هذا الشاعر الجسور الحكيم»**[1]، وكانت ثمرة هذه القراءة نقله رباعيات المعري إلى الإنجليزية، فذاع صيته في الأوساط الأمريكية.

ومنذ سنة 1922 بدأ رحلته إلى البلاد العربية، فزار مصر والحجاز، واليمن والعراق ونجد، وهي بلاد لم تكن معرفته بها ذات بال، ولم يهتد إلى حقيقة أمته العربية إلا عن طريق المصادر الأجنبية، فأحب العرب وصار يميل إلى الاستزادة من أخبارهم. ومن هذا المنطلق عزم الريحاني على زيارة هذه البلاد والتعرف إلى شعوبها عن كثب. وفي ذلك يقول: **«لله أنتِ أيتها البلاد العربية التي لم يشأ الله أن أجهلك حياتي كلها، بعث إليّ، وأنا بعيد عنك، إنجليزياً**[2] **يُعرّفني إلى رسولك، وأميركياً**[3] **يصف محاسن أبنائك»**.

وفي جولته الأولى جمع معلومات شتى ضمنها كتبه: ملوك العرب وتاريخ نجد الحديث و«قلب العراق» و«المغرب الأقصى»، وهي كتب تعد مصادر موثوقة عن الأقطار التي زارها، امتازت «بدقة الملاحظة وصحة الأخبار غالباً في سرد الأخبار»[4].

أما «قلب لبنان» الذي طبع بعد موت الريحاني، فيحتوي أخبار رحلة في بلاده في أوائل الحرب العالمية الثانية، تحدث فيه عن أحوال لبنان وعادات أهله وتقاليدهم، «في أسلوب رشيق جذاب يحفل بالتهكم»[5].

وهذا فضلاً عن كتب أخرى وضعها بالإنجليزية، هي: «ابن سعود ونجد» و«حول الشواطئ العربية» و«بلاد اليمن».

حظي الريحاني بتقدير ملوك العرب وأمرائهم أينما حلّ، فقد قابل شريف مكة الحسين بن علي (-1931)، وسلطان قبائل حاشد، والإمام يحيى (-1948) إمام اليمن؛ والملك عبد العزيز آل سعود (-1953) الذي أهداه سيفه الخاص؛ وأمير الكويت أحمد الجابر الصباح (-1950) وشيخ البحرين حمد بن عيسى (-1942)، وملك العراق فيصل الأول (-1933) فكان يتناول معهم قضايا البلاد ويطّلع عليها عن كثب، كذلك اتصل بالطبقات

---

(1) انظر: مقدمة ملوك العرب.

(2) هو الكاتب الإنجليزي كارلايل.

(3) صاحب كتاب «الهمبرا» أي الحمراء.

(4) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 1101

(5) م.ن.

الشعبية، وفتح أذنيه للناس كافة، فيسمع الشريف والبدوي، والجمّال والجندي، والتاجر والسياسي، ويسرد الحوادث والأخبار التي كان ينقص بعضها الدقة والتمحيص.

والريحاني كاتب خصب الإنتاج، فعدا المؤلفات السابقة وضع كتباً أخرى تحدّث فيها عن ملوك العرب وأمرائهم، وأحوال البلاد آنذاك، تعد تتويجا لتلك المؤلفات، ومنها بالعربية: «فيصل الأول، و«التطور والإصلاح» و«النكبات» و«خارج الحريم» وبالانجليزية: «العراق» و«الملك فيصل» وله مجموعة مقالات جمعت في كتاب «الريحانيات» وعدد من القطع الشعرية التي جمعها أخوه ألبرت في كتاب سمّاه «هتاف الأودية».

لم ينضم الريحاني إلى «الرابطة القلمية» التي تأسست في نيويورك عام 1920 على أيدي كوكبة من الأدباء والشعراء على رأسهم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وإيليا أبو ماضي، ولعل عدم انضمامه يعود إلى خلافه مع جبران، وهو خلاف جرّ إلى خصومة بينهما، ومن ثم تعذر الجمع بين هذين الأديبين في رابطة واحدة، إلا أن هذا العداء لم يمنع الريحاني من رثاء جبران، واستقبال جثمانه حينما نقل من نيويورك، ليدفن في بلدة «بشرّي» بلبنان ودخل مع نعيمه في عراك شديد حين أصدر كتابه الموسوم بـ«جبران خليل جبران» إذ وجد فيه إساءة إلى جبران.

أصيب الريحاني منذ عام 1907 بمرض عصبي في يده اليمنى، لازمته طوال حياته. ولربما كان وراء مصرعه في حادث درّاجة على مقربة من بلدة «الفريكة» حيث وافته المنيّة في مشفى (ربيز) ببيروت في الثالث عشر من أيلول (سبتمبر) سنة 1940.

وفي عام 1953 أقام أخوه ألبرت الريحاني (-1995) متحفاً خصصه لكل ما خلّفه أمين الريحاني بعد موته، ليكون أول متحف لأديب عربي، ففيه الهدايا والرسائل التي تلقاها من ملوك العرب وأمرائهم، والملابس التي كان يرتديها إبّان طوافه في البلاد العربية، بقيت كما كانت في عهد أمين بسقفها المزخرف، وأرضيتها الخشبية، وغرفة أخرى تحوي مكتبته الكبيرة الفخمة، وغرفة رابعة ما تزال فيها الصورة الدينية التي كانت تخصّ أمه الودعة طوال حياتها[1].

(1) انظر: أدب المهجر، 355-356. وانظر: منى سكرية، متحف فيلسوف الفريكة، مجلة العربي، العدد 604 مارس 2009، ص 89-97.

أسلوبه

عُرف الريحاني بأدبه الواقعي الذي انفرد به من بين أدباء المهجر، جمع فيه بين دقة التصوير ونزعته الفكاهية الساخرة.

1. الواقعية

فالريحاني كاتب واقعي يستمد مادته من الواقع، فرحلاته تعتمد على أوصافه الواقعية التي يرصد بها البلاد التي كان يطوف في أرجائها، فيتحدّث عن طبيعتها، وعادات أهلها وتقاليدهم. وهو «لا يكتفي بمجرّد الوصف لما يراه ويسمعه، وإنما يمزج ذلك بألوان من التاريخ، والتعليق، والنصح، والتوجيه، ورغبة في الإصلاح»[1]. وهو بواقعيته يمتاز بدقة الملاحظة، والصدق في الرواية؛ فدقة الملاحظة تبدو في الأماكن التي يصفها، من ذلك تصويره للجامع[2]:

«لم أرَ بين سائر أماكن العبادة التي أعرفها - وقد حملت نفسي المنسحقة وركبتيّ التعبتين إلى هياكل عديدة - أفضل من الجامع، وما أدراك ما الجامع! هو المكان الذي يُؤثرّ عليّ بديموقراطيته أكثر من سواه. لما فيه من شواعرها المتنوعة، فليس في الجامع ما يداهن الأغنياء، أو يكسر قلوب الفقراء يردّ ثقيلي الأحمال، أو يغفل الورعين... هنا درويش يتمتم قائلاً: بسم الله الرحمن الرحيم، ويعدّ خرزات مسبحته إلى أن تصل نفسه إلى درجة الغيبوبة، وهناك فقير يتثاءب مُتبعاً تثاؤبه بقوله: يا الله! يا كريم! ويخرّ مُكباً على وجهه، وهناك بدوي ممدد تحت الرواق كأنه جثة هامدة.

الجامع ميناء يرتاح إليه الشحاذ والأمير، وهيكل يضم المؤمنين، ونادٍ يقبل أولاد الله على السواء، هو حيث يعثر المنبوذ على حجر يسند اليه رأسه، فتكتنفه رهبة القبة الواسعة التي تعلوه. وما يتخلل سكينة ذلك المكان الرهيب إلا كلمات: يا الله! يا كريم! التي تدفعها الصدور وقتا فآخر.... وإن النفس فيه لتخشع من هذا السكون، ويسبّح العقل في العلويات فينبّه النفس بلا صنوج ولا أجراس، بلا آلة موسيقية، ولا جُوَق مغنّين، بلا رسوم ولا تماثيل، ولكن بأضواء الإيمان الدائمة التي لا تُطفأ، تندفع النفس لتجد سبيلاً لها من خلال

---

(1) عيسى الناعوري، أدب المهجر، 137.

(2) انظر: م.ن، 133.



السكون الفائق الوصف، والرهبة التي لا تُحدّ، إلى العزة الإلهية، إلى الإله الواحد، إلى الله»[1].

فهذه صورة واقعية للجامع دون تزويق، وهي لوحة متجانسة يمتزج فيها الواقع بالخيال، والعقل بالإحساس، لا تخلو من جمال التصوير. وقد أورثته هذه الصفة إمتاع القارئ، ذلك لأنه لا يتكلف في اختيار ألفاظه، بل يكتب كما رأى وسمع.

2. **النزعة الفكاهية الساخرة**

عرف الريحاني بروح الفكاهة والدعابة في أدبه وفي أدب الرحلات على وجه الخصوص، بقصد إمتاع قارئه والنأي بسامعه عن الضجر، فقد تهكم على «فنادق بغداد» وهو يتحدّث عن أسمائها الإنجليزية، إذ يقول: **«أما ونحن الآن في بغداد للمرة الثانية، فإننا نتوكل بعد الله على الملازم (سردست) ليهدينا إلى ما أصلح وأنشئ وجُددّ خلال السنين العشر الأخيرة. إن أولها النزل ذات الأسماء الإنجليزية المضلّلة: نزل وندزور - نزل كارلتون - نزل كرزون- نزل مادجستك -وأحسنها وأصدقها في شطر من اسمه - هو هذا النزل الذي نحن فيه، فقد كان اسمه نزل مود، فتغيّر بعد ذلك مراراً، وصار يدعى «تيغر بالاس» أي قصر دجلة.**

إنه صادق في الشطر الأخير من اسمه، فهو على دجلة، أما الشطر الأول فهو مثل أسماء النزل الأخرى كذب وتضليل»[2].



(1) انظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، 133.

(2) انظر: م.ن.

المبحث الثالث

ميخائيل نعيمه (1889-1988)

سيرته

في بلدة «بسكنتا» اللبنانية، التي يُتوّجها «جبل صنين» بهامته البيضاء، وينساب من تحتها «وادي الجماجم»، ولد ميخائيل نعيمه في السابع عشر من تشرين الأول (أكتوبر) عام 1889، وكان الابن الثالث لأبويه بين خمسة إخوة وأخت واحدة. كان أبوه مزارعاً، وقد أخذ منه الصبر والقناعة والمسالمة والميل إلى التأمل، في حين ورث عن أمه الطموح وحب النفوذ. وقد أرسلته إلى المدرسة الابتدائية الروسية في «بسكنتا» حيث برع في اللغة العربية، وكان أقصى ما تصبو إليه «أن ترى في بيتها كتباً ودفاتر وأقلاماً ومحابر»[1]. ثم انتقل إلى مدرسة المعلمين الروسية في «الناصرة» بفلسطين. وفي أواخر عام 1906 وصل ميخائيل نعيمه إلى ولاية أوكرانيا الروسية، وبقي إلى سنة 1911، ونهل خلال هذه الفترة من معين الأدب الروسي وأعلامه الكبار من أمثال تولستوي وديستويفسكي وتورجنيف وغيرهم.

وبعد عودته إلى لبنان التقى أخاه الأكبر (أديب)[2] العائد – حينذاك – من أميركا لزيارة أهله، فأقنعه باصطحابه إلى أميركا. ووصل في عام 1911 إلى ولاية واشنطن، حيث درس الحقوق في جامعة واشنطن، ثم تخرّج فيها عام 1916. ولم يلبث أن ارتحل إلى نيويورك ليشارك في تحرير مجلة «الفنون» التي أنشأها «نسيب عريضه» وكان نعيمه يميل إلى الأدب منذ صغره، لذلك لم يمارس المحاماة بعد تخرجه.

وإذ اشتركت الولايات المتحدة في الحرب العالمية الأولى انتظم نعيمه في الكتائب التي أرسلت إلى فرنسا، وبقي بها بعد الحرب نحو سنتين يدرس في جامعة «رين» تاريخ الآداب والفنون، ثم عاد إلى أمريكا، فأسس مع جبران ورفاقه «الرابطة القلمية» وانتخب أميناً لسرّها، في حين ترأسها جبران. شارك نعيمه بمقالاته وأشعاره ونقده في الصحافة المهجرية، فقد أعجب بمجلة «الفنون» التي كان يصدرها نسيب عريضه، واطلع على رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران. وكانت مقالته النقدية «فجر الأمل بعد ليل اليأس» باكورة مقالاته، وقد

---

(1) انظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، 387-401 (نقلاً عن «صوت العالم»).

(2) كان اسمه (ديب) ثم غيّره في المهجر. وقد دفعت به أمه إلى السفر إلى أميركا وهو في السادسة عشرة من عمره.

ردّ بها على أحد الكتاب السوريين. ومن ثم أخذ يكتب في مجلات «الفنون» و«السائح» و«السمير». وفي ليلة العاشر من أبريل عام 1931 توفي جبران خليل جبران، وفي التاسع عشر من أبريل من العام التالي 1932 استقل نعيمه الباخرة من ميناء نيويورك إلى بيروت، حيث استقبل في بلدته بسكنتا استقبالاً حاراً، ولقي فيها احتراماً، وتكريماً لمنزلته الأدبية، وجمعت أحاديثه وكلماته التي ألقيت في احتفالات تكريمه، في كتابه المسمى «زاد المعاد» ولزم بلدته «بسكنتا» حيث عاش في عزلة- أو شبه عزلة- زاهداً في الدنيا وزخرفها حيث كان يقضي معظم نهاراته في أحد الكهوف؛ لذا لقب بـ «ناسك الشخروب» ولكنه لم ينقطع عن التأليف، فقد زوّد المكتبة العربية بإنتاجه الأدبي الروحي، وكان يقابل طلبة العلم بلُطفه الذي عُرف به، وظل يشارك بمقالاته في الصحف الأدبية، كما شارك في عدة مؤتمرات أدبية، منها مؤتمر عُقد في دمشق عام 1956، وألقى فيه محاضرة بعنوان «الأديب الناقد».[1] توفي نعيمه عام 1988 عن عمر يناهز المائة سنة.

ادبه

يُعد نعيمه أبرز أدباء المهجر وأرسخهم في النثر الأدبي، فهو قاص روائي، ومسرحي، وناقد كبير، وكاتب مقالة من الطراز الأول فقد أصدر وهو في مهجره كتاب: «الآباء والبنون» وكتابه النقدي «الغربال» والكتاب الأول يشتمل على رواية تمثيلية، ذات أربعة فصول، وقد طبع في مطبعة (شركة الفنون) في نيويورك عام 1917.

أما الكتاب الثاني فقد طبع في مصر عام 1923، بتقديم الأستاذ عباس محمود العقاد. وقد جعله في قسمين: الأول يحوي مقالاته التي عرفت بالمقاييس الجديدة، وحدّد فيه منهجيته في النقد، وبيّن واقع الأدب العربي في زمنه. والقسم الثاني تطبيق عملي لتلك المقاييس، إذ عُرف بحسه النقدي. الذي مكنه من نقد كتب ودواوين عربية وغير عربية صدرت في المهجر والبلاد العربية. وقد قال العقاد في تقديمه للكتاب: «لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء لوجب أن أكتبها أنا»[2].

أما مؤلفاته اللاحقة، فتمثل إنتاجه الأدبي في المهجر، الذي نشر بعد عودته إلى لبنان، وهي: «همس الجفون» شعراً، و«كان ما كان» مجموعة أقاصيص، و«المراحل» مقالات، و«مذكرات الأرقش» قصة. وتمثل أيضاً إنتاجه الأدبي في لبنان، الذي كتبه بعد عودته من

(1) انظر: مجلة الآداب، السنة الرابعة، العدد العاشر، تشرين الأول (أكتوبر، 1956، ص 85- 87).

(2) الغربال، المقدمة.

المهجر، ومنها: «جبران خليل جبران» و«زاد المعاد» و«لقاء» و«البيادر» و«صوت العالم» و«النور والديجور» و«كرم على درب» و«مرداد» بالإنجليزية والعربية، و«دروب» و«أكابر»، و«أبعد من موسكو وواشنطن» و«أبو بطة» و«سبعون» في ثلاثة أجزاء، و«اليوم الأخير» و«هوامش» و«أيوب» و«يا ابن آدم» و«في الغربال الجديد» و«أحاديث مع الصحافة» و«نجوى الغروب» و«وسائل»، و«وحي المسيح» و«ومضات».

ففي كتابه عن جبران رسم من خلال فصوله صورة جبران كما عرفها هو- أي نعيمه- لا كما صوّره الناس في الشرق أسطورة من الأساطير ومن ثمّ تعرّض كتابه للنقد، ووجد فيه بعض النقاد تحاملاً على جبران. فانتقد الريحاني كتابه، وردّ عليه نعيمه رداً قاسياً، إذ يقول: «ولو أنك قرأت كتابي كما يجب أن يقرأه العاقل المفكر، لا كما يرعى الجمل الأعور الأشواك، لكنت، وقد وقفت أمام قنته العالية إعجاباً وإجلالاً»[1]. وقارن عيسى الناعوري بين ما كتبه نعيمه بوصفه رفيقا لجبران طوال فترة طويلة امتدت لسنوات، وما كتبته (برباره يونغ) سكرتيرة جبران خلال سنواته الأخيرة. فذكر أن رواية نعيمة تُشعر القارئ بالنفور، والحذر من هذا الإنسان الذي يعيش على خداع نفسه وخداع الآخرين، في حين يشعر في رواية برباره بأبلغ الإعجاب والمحبة لروح جبران التي تعيش في صراع دائم لأجل الكمال. وشتان ما بين الصورتين[2].

القصة والرواية في أدب نعيمه

يُعزى إلى نُعيمه فضل الريادة في القصة القصيرة، هو ومحمد تيمور (-1921) الأديب المصري المعروف، إذ نشرت أول قصة فنية لكل منهما في سنة واحدة، هي 1917. فتيمور بدأ ينشر قصصه القصيرة في صحيفة «السفور» العدد (107) الصادر في 7 يونيه سنة 1917، بعنوان «ما تراه العيون» في حين كتب نعيمه قصته الأولى «العاقر» في السنة نفسها، وجعلها ضمن مجموعة قصصية بعنوان «كان ما كان».

عالج نعيمه في أدبه كتابة القصة والرواية، سواء في المهجر أو بعد عودته إلى لبنان، فقد كتب عدداً من الأقاصيص المفرقة في عدد من كتبه، مثل «صوت العالم» و«النور والديجور» وغيرها. ويحدثنا عيسى الناعوري عن تجربة نعيمه في كتابة القصة القصيرة فيقول:

(1) جان نعوم طنوس، سير الأدباء، بيروت، دار المنهل اللبناني، الطبعة الأولى، 2009، ص55.

(2) عيسى الناعوري، أدب المهجر ، 365.

«كانت أقاصيصه تمضي بسهولة وواقعية بأسلوب فني منسجم»[1] والقارئ لهذه الأعمال يستطيع أن يتلمّس الواقع الاجتماعي في لبنان والشرق العربي بعامة. أما مفهوم المواطنة عند نعيمة فقد ورد بصور متعددة، وفي رأيه أن الوطني الصادق هو الذي يشق الأرض بمحراثه ليستخرج للناس خيراتها، لذا نراه يندد بمن يتشدقون بالوطنية وهي منهم براء. ويصرّ على أن مشكلات العالم ناجمة عن التسلط وقادة الرأي المتشدقين.

يرى نعيمه أن الناس في الشرق العربي يستمرئون الألقاب، وأنهم مولعون بها. ففي قصة «سعادة البيك» لا يحب البطل (الشيخ أحمد الدعوق) أن يُدعى بغير «سعادتلو أحمد بك الداعوق». وحسبنا أن نقف عند مجموعته القصصية «كان ما كان» التي تضم ست أقاصيص، نشر بعضها في المهجر، وبعضها كتبه بعد عودته إلى لبنان، وهي: «العاقر» و«ساعة الكوكو» و«سنتها الجديدة» و«الذخيرة» و«سعادة البيك» و«شورتي».

أقدم نعيمه على كتابة الرواية، وتعد رواية «لقاء» من أبرز ما كتبه، ففيها وضع خلاصة فكره وعقيدته، مقتفياً أثر فكرة صوفية فلسفية تعود جذورها إلى مذهب وحدة الوجود والتناسخ. ووظفها في روايته التي كتبها في لبنان، بعد عودته من أميركا بزمن طويل، إذ صدرت عام 1946، عقب الحرب العالمية الثانية بسنة واحدة. وهي بشكل عام مغامرة فردية أقدم عليها، وهو المعروف بتفوقه في القصة القصيرة، إلا أن هذه المغامرة جاءت متأخرة، «في غير زمانها وفي غير ظروفها»[2] أي أنها ولدت بعد انحسار الرومانسية وهيمنة الواقعية على مسيرة الأدب عالمياً وعربياً. ومن ثمّ فقد «ناقش أشياء لا علاقة لها بالواقع، في محاولة لإثبات أن قمة الحياة لا يمكن أن تبلغ إلا حين تتطهر الروح من شهوات اللحم والدم. وأن هذه المهمّة ليس باستطاعتها إدراك هذا الصفاء الروحي النادر، الذي يستلزم أجيالاً وأجيالا»[3].

ولعلّ هذا هو السر في أن رواية «لقاء» لم يكن لها التأثير الذي كان لكتاباته الأخرى.

(1) أدب المهجر ، 140.

(2) انظر: سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، 87.

(3) انظر: سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب، ط2، د.ت، ص198-199.

إن نعيمه لم يفلح في إبداع نثر روائي كبير، وظلت روايته مغامرة فردية لم يُكتب لها النجاح الذي كان ينتظره نعيمه نفسه فضلاً عن أنه كتبها في غير زمانها، فقد أراد أن يجعلها بوقاً لترويج معتقداته وتأملاته الفلسفية.

لقد سار نعيمه في روايته على نهج جبران، سواء في أسلوبه التصويري أو في خياله الأسطوري، لكنه ظل محتفظاً بتفوقه الفلسفي وتأملاته الروحية، ليقدم عملاً روائياً، فيه من وحي الرومانسية، ومن عمق الفلسفة، ومن سذاجة الأسطورة.[1].

تدور الرواية حول علاقة حب روحية بين قلبين ظلا مرتبطين بها بعد ولادتهما الأولى قبل ألوف من السنين، تتجسد من خلالها المعاني الفلسفية المتمثلة في الصراع بين الجسد والروح، يتم لقاء الحبيبين فيها، بعد أن غادرا الدنيا، تدور حول فنان ساحر في فنه، جيء به ليعزف في حفلة افتتاح فندق فسُحرت ابنة صاحب الفندق بعزفه، وفُتن هو بجمالها دون أن يبوح أحد منهما بحبه، مع إحساس كل منهما بأنه ناقص لا يتممه إلا الآخر.

وهكذا تجسّدت علاقة حب بين الفنان وابنة صاحب الفندق، لم يتم اللقاء بينهما إلا بعد أن غادرا الدنيا. وترينا القصة كيف أفاد الكاتب من فكرة تناسخ الأرواح، التي وظفها في قصته، ذلك أن ولادتهما على الأرض كانت مسبوقة بولادة أخرى قبل ألوف السنين، وحينذاك كانت ابنة صاحب الفندق هذه أميرة، وكان الفنان راعياً لدى والدها، وكان يعزف على شبّابته، وقد تحابا منذ ذلك العهد، ولم يتم اللقاء بينهما، فعادا ثانية ليحققاه، ولكنهما أخفقا أيضاً، وماتا قبل أن يحققا ما يحلمان به.

دُفن الحبيبان في جذع سنديانة منفردة، ودفنت معهما قارورة فيها رماد الكمنجة. ويبقى حقاً أن هذه الرواية تخدم الفكرة التي آمن بها الكاتب، وهي فكرة تقوم على مذهب التناسخ، وعلى مزج عالم الأسطورة بعالم الحقيقة، قدّمها نعيمه في ثوب رومانسي أسطوري، لكنه لم يُوفّق في إقناعنا بما يريد أن يقول، ولم ينجح في هذا العمل الروائي ولم يكن له نفس التأثير الذي نلمسه في كتاباته الأخرى.

(1) انظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، ط2، 1987، ص222.

الفصل الرابع

الكتابة النسوية

المبحث الأول: الحركة الأدبية النسوية

المبحث الثاني: مي زيادة

المبحث الثالث: سميرة عزام

المبحث الرابع: غادة السمان

الفصل الرابع

الكتابة النسوية

المبحث الأول

الحركة الأدبية النسوية

تمهيد

في الحديث عن الحركة الأدبية النسوية التي بدأت مع مطلع القرن العشرين، نتوقف عند جهود المرأة في مجال النثر الأدبي فبادئ ذي بدء يلاحظ الباحث أن إسهام المرأة في القصة والرواية إسهام غائب حتى الخمسينات من القرن الماضي، والأمر الثاني أنه تلقانا بعض الأسماء القليلة التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين تمثلت في كتابات (مي زيادة) وهي كاتبة مقالة في الدرجة الأولى، كانت تكتب في الصحف والمجلات الصادرة في مصر أساساً وفي سوريا بالدرجة الثانية، فتعاطت مع «الأهرام» و«المقتطف» و«المحروسة» و«الهلال» وغيرها. ويلفت نظرنا أن (مي) بدأت مسيرتها الأدبية بتعريب بعض الروايات الغربية فقد أكدت سلمى الحفار الكزبري (-2006) أنّ رواية «الحب الألماني» كانت باكورة ترجماتها، وقد نشرت سنة 1912 في القاهرة، ثم تلتها رواية «رجوع الموجة» سنة 1915، وأخيراً رواية «الحب في العذاب» سنة 1917[1]. وهكذا كانت ميّ رائدة الأدب النسوي في الأدب العربي الحديث، في زمنٍ عزّت فيه القراءة والكتابة على المرأة في مصر وسوريا ناهيك عن البلدان العربية الأخرى.

ولا يلبث أن يظهر جيل جديد بعد مي، كان له إسهام في الرواية، فصدرت في مصر أعمال روائية لعدد من الكاتبات أبرزهن: أمينة السعيد (-1995) في «آخر الطريق» وسكينة فؤاد (1945-) في «ليلة القبض على فاطمة» وصوفي عبد الله (-1987) في « لعنة الجسد» ولطيفة الزيات (-1996) في «الباب المفتوح» ونوال السعداوي (مولودة عام 1930 في

(1) انظر: مي زيادة وأعلام عصرها، ص11 بيروت، مؤسسة نوفل، ط1، 1992.

«امرأتان في امرأة»؛ ورضوى عاشور (مولودة عام 1946) في «حجر دافئ» 1986، «وخديجة وسوسن» 1987، و«سراج» 1992، و «أطياف» 1999، و«قطعة من أوربا» 2003، و«الطنطورية» 2010. وكذلك الحال في لبنان وسوريا، ففي لبنان ظهرت بعض الأسماء أبرزها: ليلى بعلبكي في «أنا أحيا» و«الآلهة الممسوخة» وليلى عسيران (-2007) في «الحوار الأخرس» و«المدينة الفارغة». وقد تأثرت هاتان الكاتبتان بالروائي اللبناني سهيل إدريس (-2008) في توجهه الوجودي.

أما في سوريا فقد كان إسهام غادة السمان (مواليد 1942) حاضرا سواء في القصة القصيرة أو في الرواية، والروائية الشهيرة كوليت خوري (مواليد 1931) تميزت فيها الصراحة الجنسية والدعوة إلى التخلص من قبضة الرجل في سبيل الحرية، كذلك تعد «ألفة إدلبي» (-2007) من الأسماء اللامعة في كتابة القصة القصيرة.

وفي فلسطين والأردن كانت حركة الأدب النسوي غائبة حتى الخمسينات من القرن العشرين، فظهرت بعض الأسماء لعلّ أبرزها: سميرة عزّام (-1967)، وثريا ملحس (2013) ونجوى قعوار. أما سميرة عزام فقد صدرت لها مجموعات قصصية جعلتها رائدة الفن القصصي في فلسطين والأردن، هي: أشياء صغيرة (1954)، والظل الكبير (1956)، وقصص أخرى (1960)، والساعة والإنسان (أوائل الستينات).

أما ثريا ملحس فقد نشرت مجموعتها القصصية (العقدة السابعة) في بيروت سنة 1961، تغلب عليها الذاتية القريبة من الشعر الغنائي، وتلتقي فيها الرومانسية بالرمزية.

وأما نجوى قعوار فقد كان إسهامها متواضعاً، إذ سرعان ما اختفت من الساحة الأدبية، مع أنها بدأت تكتب في الأربعينات، ونجد مجموعة من أقاصيصها في كتاب بعنوان «عابرو السبيل» الصادر عام 1954، تخيرها أصدقاؤها، (سامي حبيبي، وتوفيق قعوار وعيسى الناعوري). وهي كما يقول عبد الرحمن ياغي «لصيقة بالروح الدينية المثالية التي تأثرت بها في كتابة عدد من قصصها»[1].

وصدرت أعمال روائية لجيل جديد من الكاتبات أبرزهن: سحر خليفة وليلى الأطرش. أما سحر خليفة (مولودة عام 1941) وتنتمي إلى جيل السبعينات، فقد صدر لها ثماني روايات، إذ صدرت روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» 1974، ثم تتابعت أعمالها الروائية: الصبار» 1976، «عباد الشمس» 1980، و«مذكرات امرأة غير واقعية» 1986،

(1) حياة الأدب الفلسطيني، ص511.

و«باب الساحة» 1991، و«الميراث» 1996، و«صورة وأيقونة وعهد قديم» 2002، و«ربيع حار» 2005.

عنيت سحر في كتاباتها الروائية بتحرير المرأة في الشرق العربي، من قبضة الرجل، فثمة نساء مضطهدات على مختلف الصُعد من اجتماعية واقتصادية وسياسية ووطنية. وفي رأيها أن «لا أحد باستطاعته تحرير المرأة سوى المرأة»[1] وتناولت المرأة الفلسطينية في الأرض المحتلة، وهي تواجه واقعاً اجتماعياً معقداً سبّبه الاحتلال البغيض.

وأما ليلى الأطرش (مولودة عام 1945) فتنتمي إلى جيل الثمانينات، وقد صدرت لها روايات عدة، منها: «وتشرق غرباً» 1988، و«امرأة للفصول الخمسة» 1990، و«ليلتان وظل امرأة» 1998، و«صهيل المسافات» 1990، و«مرافئ الوهم» 2005، ويمكن القول إن الرؤية التي تشي بها هذه الأعمال هي رؤية نسوية، أي رؤية تنادي بإنصاف المرأة في مجتمع يكاد يخلو من العدل بين الذكر والأنثى، ولا يمنحها حرية التفكير والإرادة والاختيار، ومن ثمَّ الدفاع عن حقوقها ورفض الاضطهاد الذي لحق بها عبر الزمن.

ومن الوجوه الجديدة التي ظهرت في الساحة الأدبية حتى بداية التسعينات هند أبو الشعر، وسهير التل، ورجاء أبو غزالة وزليخة أبو ريشة. ويلاحظ الباحث أن إسهام المرأة الخليجية في القصة والرواية، إسهام غائب حتى ستينات القرن العشرين، وكان للكويت قصب السبق في ذلك، حيث ظهرت أسماء غير قليلة، لعلّ أبرزها: ليلى العثمان، وفاطمة العلي، وليلى محمد صالح. أما ليلى العثمان (مولودة عام 1943) فهي قاصّة وروائية، وكاتبة مقالة مرموقة، ذات إنتاج غزير ومتنوع، تخطت شهرتها حدود العالم العربي إلى أوربا، حيث ترجمت لها طائفة من الأعمال إلى غير لغة، وقد ظهرت لها مجموعات قصصية، منها: «امرأة في إناء» 1976، و«الرحيل» 1980، و«الحب له صور» 1982، و«فتحية تختار موتها» 1987، و«لا يصلح للحب» 1987، و«55 حكاية حب» 1992، و الحواجز السوداء» 1994، و«زهرة تدخل الحي» 1995.

ومن أعمالها الروائية: «المرأة والقطة» 1985، و«وسميّة تخرج من البحر» 1986، وأخيراً «العصعص» 2002. وهذا فضلاً عن مجموعة مقالات بعنوان «بلا قيود... دعوني أتكلم»، ثم «المحاكمة... مقطع من سيرة الواقع» وهي شبه سيرة ذاتية.

---

(1) في حوار نشرته مجلة (عمان) مع الكاتبة، العدد 126، كانون أول، 2005، ص71 وما بعدها.

وهي في كتاباتها لصيقة بروح الانتفاضة على الرؤية الذكورية التي لا تفسح المجال للمرأة بالتحرر من القهر الذي يمارسه الرجل.

وأما فاطمة العلي (مولودة عام 1953) فقد قدمت في بواكير رحلتها الإبداعية رواية بعنوان «وجوه في الزحام» 1971، ولها مجموعات قصصية منها: «وجهها وطن» 1995، و«دماء على وجه القمر» 1998، و«تاء مربوطة» 2001، وقد اجتهدت لتقديم إسهام نسوي في الأحداث التي تعرّضت لها الكويت في تسعينات القرن العشرين، وهي في أعمالها تجمع بين الواقعية والرومانسية.

وأما ليلى محمد صالح (مولودة عام 1950) فقد أصدرت مجموعات قصصية، منها: «جراح في العيون» 1986، و«لقاء في موسم الورد» 1994، و«عطر الليل الباقي» 2000. وتدور أعمالها حول قضايا نسوية مثل الزواج من الأجنبية، ونظرة الفتاة إلى الزواج، وحوادث السير، وهي تنوّع في تقنياتها السردية، ما بين السرد على لسان الكاتبة أو السرد على لسان الشخصيات التي تخيّرتها من الواقع.

وتأخر ظهور الرواية النسوية في السعودية، وقد استأثرت قضية المرأة باهتمام هذه الرواية، على نحو ما نجده في رواية «الفردوس اليباب» للروائية ليلى الجهني (مولودة عام1969) وتعد من أقوى المغامرات الروائية، على الرغم من قِصَرها وبساطة حبكتها وشفافية لغتها.

وتلقانا رجاء الصانع (مولودة عام 1981) بروايتها الجريئة «بنات الرياض»[1] التي تعالج قضية حرية المرأة في السعودية، إلا أنها أثارت جدلاً في المجتمع السعودي، بسبب طروحاتها التي تمسّ الدين، لذلك صدرت رواية ترد عليها بعنوان «بنات الرياض: الصورة الكاملة» للروائي السعودي إبراهيم الصقر.

أما الجزائر فقد ازدهرت فيها الكتابة النسوية بعد الاستقلال، ومن أبرز الكاتبات الجزائريات أحلام مستغانمي (مولودة عام 1953) التي حازت على جائزة نجيب محفوظ عن روايتها «ذاكرة الجسد» وهي تقطن حالياً في بيروت. وصدرت لها عدّة روايات منها: «نسيان» و«فوضى الحواس» و«الأسود يليق بك».

سنقتصر في دراستنا للكتابة النسوية على ثلاث كاتبات، هنّ: مي زيادة، وسميرة عزام، وغادة السمان، لشهرتهنّ الأدبية، ووضوح الرؤية في أعمالهنّ.

(1) صدرت بتقديم الدكتور غازي القصيبي.

المبحث الثاني

مي زيادة (1886-1941)

سيرتها

في مدينة (الناصرة) بفلسطين، ولدت (ميّ)[1] في الحادي عشر من فبراير (شباط) عام 1886، لأب لبناني كان يعمل مدرساً في الناصرة، بعد نزوحه سنة 1879 عن قرية «شحتول» اللبنانية، هو إلياس زخور زيادة، ولأم سورية الأصل فلسطينية المولد هي نزهة معمر. وتذكر (مي) ذلك فتقول: «ولدت في بلد، وأبي من بلد، وأمي من بلد، وأشباح نفسي تنتقل من بلد إلى بلد. فلأي هذه البلدان أنتمي؟ وعن أيّ من هذه البلدان أدافع؟[2]»

عاشت (مي) في الناصرة زهاء ثلاثة عشر عاماً، حيث تلقت دروسها الابتدائية في مدرسة الراهبات اليوسفيات سنة 1892 ثم انتقلت إلى لبنان في صيف 1899 للدراسة في مدرسة عين طورة ثم في مدرسة الراهبات اللعازاريات في بيروت، لتعود بعد ذلك إلى الناصرة عام 1905[3]، حيث أمضت سنتين، نهلت خلالهما من معين الآداب الغربية، وتأثرت بأعلامها من أمثال لامارتين، وكورناي، وشلر، وبيرون، وشلي. وطالعت سير بعض الأديبات وخصوصاً مدام سيفينيه وجورج ساند ومدام دي ستال وحاولت اللحاق بهنّ، وهي المعروفة بذكائها وتفوقها وهذا فضلاً عن أنها كانت تحسن ركوب الخيل، حيث تمضي متنزهة في مرج ابن عامر، وكانت إلى جانب ذلك تشغف بالموسيقا، إلى حد كبير، إذ برعت في العزف على بعض آلاتها، وكانت تعزف في صالونها بعض الألحان وتغني أغنيات منها أغنية «يا حنيّنة» اللبنانية[4].

وفي عام 1907 غادرت فلسطين نهائياً، هي وأسرتها إلى مصر، حاملة ذكرى صديقاتها، وأحلام صباها في الناصرة، مسقط رأسها، فتكتب كلمات تعبق بالحب والشوق إليها:

---

(1) انظر: جميل جبر، مي في حياتها المضطربة، ص26 وما بعدها.

(2) ظلمات وأشعة، ص157.

(3) اسمها الحقيقي (ماري) وميّ اسم الشهرة.

(4) محمد عبد الغني حسن، ميّ أديبة الشرق والعروبة، ص 110.

«إيه يا ناصرة! لن أنساك ما دمت حيَّة سأعيش تلك المنيهات العذبة التي قضيتها في كنف منازلك الصامتة، سأحفظ في نفسي الفتيّة ذكرى هتافات قلبي وخلجات أعماقي» [1].

أقامت الأسرة في الإسكندرية بعض الوقت أولاً، ثم انتقلت إلى القاهرة، حيث عمل إلياس زيادة في التدريس، ولم يلبث أن عمل محررا في جريدة «المحروسة» التي انتقلت إليه مُلكيتها، وانفتح له باب للرزق جديد. يقول جميل جبر: «عرض عليها إدريس راغب أن تعلم أولاده فاستجابت، ورسخت المودة بين الثري والعائلة رسوخاً جعله لا يرد لها طلباً. وكانت إحدى هباته لها سنة 1909 المحروسة؛ وهي الجريدة التي أنشأها سليم النقاش ثم باعها لعزيز الزند»[2]. كانت هذه هي الصحيفة التي زوّدتها (مي) بمقالاتها، ثم أخذت تكتب في «الزهور» و«المقتطف» و«الهلال» و«الرسالة»، و«السياسة» الأسبوعية وسواها.

ونشرت (مي) في مصر باكورة أشعارها التي سمتها «أزاهير حلم» سنة 1911 بإمضاء (إيزيس كوبيا) [3] وقد طالع مطران هذه المجموعة، وعلّق عليها في جريدة «الأخبار» بقوله: «قرأت أزاهير حلم، فتمثّل لديّ قفص من الذهب، يتحرّك في داخله ويتنقل بين أسلاكه اللامعة عصفور صغير ملوّن الريش، مَرِحٌ كلَّ المرح. كأنه يضرب بأجنحته الصغيرة جوانب هذا القفص الذهبيّ ليفلت من قيود أسلاكه وينطلق منه إلى الجو الفسيح...».

وفي مصر التقت (ميّ) بأحمد لطفي السيد، الذي مكّنها من أصول العربية، وأهداها نسخة من القرآن الكريم، فكان له أثر كبير في أدبها بفصاحته وبلاغته، واطلعت على «مجموعة الأشعار» للبارودي وقرأت كتاب «النسائيات» لملك حفني ناصف «باحثة البادية» وكتاب «تحرير المرأة» لقاسم أمين. [4].

التحقت (مي) في القاهرة بـ «الجامعة المصرية» سنة 1914 حيث عرفت باسم «مدموزيل صهباء» فهي كما وصفت نفسها: «فتاة سمراء كالبن أو كالتمر الهندي... أو كالمسك»[5]، وفي الجامعة تلقت دروساً في الفلسفة والتاريخ على أيدي أساتذة عرب وغير

(1) انظر: مي.أديبة الشرق والعروبة، ص 28.

(2) ميّ في حياتها المضطربة، 30.

(3) انتحلت اسم الآلهة المصرية القديمة، وكنيسة «كوبيا» اللاتينية، وتعني بها كنيتها «زيادة».

(4) انظر: أمل داعوق سعد، فن المراسلة عند مي زيادة، ص 50، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

(5) من رسالة كتبتها مي إلى جوليا طعمه دمشقية. (نقلاً عن كتاب فن المراسلة عند مي زيادة) ص 249.

عرب، وقد أحلّتها هذه المعارف مستوى رفيعاً من الوعي والنضج. وتخرجت في الجامعة سنة 1918.

لم تنقطع (ميّ) عن العمل في مختلف المجالات الثقافية، والصحافة على وجه الخصوص، فقد أشرفت على القسم النسوي الاجتماعي في «السياسة الأسبوعية» بطلب من الدكتور محمد حسين هيكل. وشاركت في الحركة النسوية وتعرّفت إلى الكاتبة ملك حفني ناصف «باحثة البادية» وارتبطت معها بصداقة وطيدة، وكانت بينهما مراسلات عدة وكان لوفاة ملك وقع شديد في نفس مي فرثتها وخصّتها بسلسلة مقالات في مجلة المقتطف، جُمعت في كتاب بعنوان (باحثة البادية) نشر سنة 1920[1] والحديث عن علاقتها بهذه الكاتبة، ينقلنا إلى الحديث عن علاقتها بمعاصريها.

علاقتها بمعاصريها

عُرفت (مي) بصالونها الأدبي الذي ظل مفتوحاً كل ثلاثاء على مدى عشرين عاماً ونيّفا (1913-1935) «صوّر لنا ناحية جميلة ممتعة من تاريخ الأدب في العصر الحديث»[2] حيث تدار في هذا الصالون الأحاديث الأدبية والمسائل العلمية والفلسفية، ويحضره نخبة من رجالات العلم والأدب. كانوا «يتحدثون في كل شيء ويتحدّثون بلغات مختلفة»[3] منهم أحمد لطفي السيد، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، والشيخ مصطفى عبد الرزاق، وولي الدين يكن، وخليل مطران، وأنطون الجميل، ويعقوب صروف، وأحمد شوقي، ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم. وكانت الأنسة مي «تناقش هذا وتدفع حجة ذاك »[4] وفي سنوات محنتها انقطعت اجتماعاتها وانفرط عِقد أبرز حضورها.

ويرى العقاد أن هؤلاء الزوار كانوا «يقصدون التسرية عنها، ويدركون من بواكير صباها أنّ فرط التزمت في طوّيتها يجاوز حد المألوف، وأنها توشك أن تعاني كثيراً من العزلة النفسية، التي جَنَتْ عليها في أخريات أيامها»[5].

---

(1) من رسالة كتبتها مي إلى جوليا طعمه دمشقية (نقلاً عن كتاب فن المراسلة عند مي زيادة 249).

(2) محمد عبد الغني حسن، مي أدبية الشرق والعروبة، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1963، ص237-238.

(3) م.ن.

(4) أنور الجندي، أضواء على الأدب المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، 268.

(5) مجلة الهلال، رجال حول ميّ، عدد آذار (مارس) 1962.

وعلى أية حال، فقد نالت مي شهرة أدبية كبيرة، أهّلتها لإدارة هذه الندوة الأدبية العالية التي عرفت بـ «ندوة الثلاثاء» وكان يحضرها زهاء ثلاثين أديباً ومفكراً، لكل منهم أسلوبه في التعبير عن انطباعاته وآرائه ومن ثمّ تحوّل الصالون إلى «امرأة وسط الرجال، جسد أنثوي غضّ وشهيّ وسط موج من العيون الشرهة واللغة الغزلة، تتجه كلها نحو هذا الزاد المثير الذي يُغري ويَغوي»[1]؛ ففي هذه الندوة ألقيت قصائد تنمّ عن أحاسيس وانطباعات نحو الآنسة مي، منها أبيات اعتذار قالها إسماعيل صبري، وقد تأخر ذات يوم عن صالونها: [2].

روحي على بعض دور الحي حائمة كظامئ الطير حوّاماً على الماءِ
إن لم أمتّع بميّ ناظريَّ غداً أنكرتُ صُبحكَ يا يومَ الثلاثاءِ

فهذان البيتان ينُمّان عن انبهار الشاعر بصالون ميّ وصاحبته، على الرغم من فارق السن بينهما.

وأبيات شوقي التي يتحسّر فيها على شبابه، وقد تبسّمت إليه في صالونها، ونطقت بأعذب حديث[3].

إذا نطقتْ صبا عقلي إليها وإن بسمتْ إليّ صبا جَناني
وما أدري أتبسمُ عن حنين إليّ بقلبها أم عن حَنان
أم أنّ شبابها راثٍ لشيبي وما أوهى زماني من كياني

وكان مصطفى صادق الرافعي يتوددّ إليها ويحبها، ولكنه كان حباً من طرف واحد.. وعلى أية حال، فقد أوحت إليه روائعه: «أوراق الورد» و«السحاب الأحمر» و«رسائل الأحزان». كذلك أظهر العقاد مشاعر الحب تجاه مي، من خلال رسائله إليها التي امتدت لسنوات عشر (1915-1925) فكان يتودد إليها بأشعاره، إلا أنها أعرضت عنه حين كشفت

(1) عبد الله الغذامي، صالون مي، تأنيث المكان وذكورية السياق، مجلة العربي، العدد 435، فبراير 1995 ص 128-132.

(2) وداد سكاكيني، مي زيادة في حياتها وآثارها، دار المعارف بمصر، 1971، ص 118.

(3) م.ن.

بالصدفة علاقته بـ «سارة» وحين ساءت أحوالها النفسية وألحّت عليها العلّة أعادت إلى العقاد جميع رسائله إليها[1].

أما ولي الدين يكن الشاعر والأديب المرهف فقد ألهمته ندوتها قصيدة مطوّلة، إذ يقول:

يا ميّ بين الأقلام والكتب كالشمس بين الأقمار والشهبِ

أحييتِ عهدَ القريضِ والأدبِ جدَّدتِ للأدبِ رونقَ العربِ

وهذا أحمد لطفي السيد، أستاذ الجيل الوقور، وكان قد لقّنها أصول العربية وأهداها نسخة من القرآن الكريم كما أسلفنا سابقاً، يكتب إليها بضع رسائل يغلب عليها الحب الروحي. وبعد وفاة (مي) بوقت بعيد، كُشف النقاب عن رسائل عاطفية بينهما، بما يتجاوز العلاقة الروحية الخالصة، وقد نشرها طاهر الطناحي في مجلة «الهلال» التي كان يترأس تحريرها[2].

كانت مي محافظة النزعة، عفيفة الخلق، وهي كاتبة لبقة، تعرف كيف ترضي زوار ندوتها الذين تهافتوا على التقرب إليها، دون أن تسمح لواحد منهم أن يتخطى حدود الإعجاب والتقدير؛ فقد ردّت على إسماعيل صبري (-1923) ذلك الشيخ الذي عاد إلى صباه وتغزّل بها، إذ يروي ديوانه أنه كتب تحت بيتين.... قالتهما أديبة معروفة، فيقول[3]:

مَضَتْ في هواكِ السنونْ وما نلتُ ما أشتهي

إذا قيل ماتَ الأديبْ بفاتنةٍ أنتِ هي

فأجابته بقولها:

زمانُكَ قبلي انتهى ولا يرجعُ المنتهي

فحسبي أن أزدهي وحسبُكَ أن تشتهي

---

(1) انظر: محمد عبد الغني حسن، مي أديبة الشرق والعروبة، ص 184.

(2) انظر: جهاد فاضل، رسائل لطفي السيد إلى الآنسة مي، مجلة العربي، العدد 544 مارس 2004، ص 196-198.

(3) انظر: العربي، العدد 564 نوفمبر، 2005، ص114.

فهي ترد على الشاعر الذي ضعف وقلّت حيلته في التعامل معها. وهو الذي أدركته الشيخوخة، لم تقسُ عليه (مي) ولكنها تركته يقعد حسيراً في دربها.

كتابات مي

كانت (مي) كاتبة مثقفة، عكفت على دراسة عدد من اللغات الأجنبية، منها اللاتينية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والإسبانية وحاولت تعلم السريانية على الأب شكر الله شدياق[1] فكانت باكورة إنتاجها ديوان شعر بالفرنسية أسمته «أزاهير حلم». وعكفت في مطلع حياتها الأدبية على ترجمة وتعريب بعض الروايات الأجنبية، هي: «الحب الألماني» للكاتب الألماني فردريك ماكس مولر، وقد نشرتها في القاهرة سنة 1912 بعنوان «ابتسامات ودموع». وتلتها رواية «رجوع الموجة» للكاتب الفرنسي برادا ونشرت مسلسلة في «المحروسة» سنة 1915، وصدرت في كتاب سنة 1916، وأخيرا رواية «الحب في العذاب» للكاتب الإنجليزي آرثر كونان دويل، نشرت مسلسلة في «المحروسة» أيضا وفي كتاب سنة 1917.

وكتبت رسائل إلى جبران، لم يُعثر على أغلبها حتى الآن، وإلى عدد من رواد ندوتها، ولها خواطر ومقالات وخطب ومذكرات نجدها في كتبها، التي أصدرتها بين العامين 1919 و1927 وتشكل هذه الفترة قمة نضجها وعطاءاتها الأدبية والصحافية.[2]

فمقالاتها التي نشرتها متسلسلة سنة 1919، وتناولت فيها صديقتها ملك حفني ناصف، طبعت في كتاب سنة 1920 بعنوان «باحثة البادية». وألقت محاضرة في القاهرة سنة 1921 بدعوة من جمعية «فتاة مصر الفتاة» وصدرت في كُتيِّب مستقل. و«سوانح فتاة» مقالات تعود إلى سنة 1913 وما بعدها، صدرت سنة 1922. وفي السنة ذاتها صدر كتاب «كلمات وإشارات»[3] ليضم عدداً من خطبها. و«ظلمات وأشعة» 1923 يضم مقالات متنوعة. و«المساواة» 1923 كتاب يتناول مجموعة من المذاهب والآراء السياسية والاجتماعية، و«الصحائف» و«بين الجزر والمدّ» 1924، وهما مقالات تخيّرتهما مما نشرته في الصحف المصرية والسورية. و«وردة اليازجي» 1925 كتاب يضم محاضرة ألقتها سنة 1922، و«عائشة

---

(1) سلمى الحفار الكزبري، مي زيادة أو مأساة النبوغ، 1/ 178

(2) انظر: أحمد أصفهاني، مي زيادة، صحافية، بيروت، دار الساقي، ط1، 009، ص66-68.

(3) أصدرت سلمى الحفار الكزبري كتاب «كلمات وإشارات» الجزء الثاني عام 1973.

التيمورية» سلسلة مقالات نشرتها في المقتطف (1923-1924). أصدرتها دار الهلال في كتاب سنة 1952.

ثم توقفت عن نشر أعمالها نظراً لظروفها الصحية ووفاة عدد من المقربين إليها، لكنها ظلت تكتب في عدد من كبار الصحف مثل «الأهرام» و«السياسة الأسبوعية» و«المقتطف» و«الهلال» و«مجلة المرأة المصرية»[1].

وضعت مي أدبها في خدمة الناس أجمعين، ثارت على الظلم والاستبداد والرجعية والجهل، وطالبت بالحرية، وخاصة حرية المرأة التي ندرت في ذلك الزمن. وكان لها دور بناء في النهضة الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين.

أسلوبها

كان لمي أسلوب خاص تميّزت به، فكانت كاتبة متأنقة، تعنى باختيار الألفاظ ذات الجرس المؤثر، وتحرص على تنسيق الجمل في وحدات مترادفة متساوقة، على ألا يؤدي ذلك إلى الرّتابة والإملال[2]. ولعل لهذا الأسلوب صلة بالموسيقا التي تعلّقت بها، وبرعت فيها، فجاء مُوقعاً متماوجاً، تراوحت نغماته «بين الغموض والوضوح، والشدّة واللين، والقوة والضعف، تبعاً لتغير الموضوعات واختلافها، بين خاطرة شعرية ومقالة اجتماعية ودراسة أدبية»[3]. وهكذا لم تكن مي كاتبة مطبوعة كما زعم العقاد، وإنما هي كاتبة متأنقة في أسلوبها، تهذب عبارتها وتحرص على جمالها.

ويتفق معظم الذين تناولوا (مي) وأدبها على أنها كاتبة مُجدّدة في أسلوبها، تتبّعه وتستقصيه، كأنما هو لحن بعيد الأغوار، يؤثر فيك، ويوقظ حواسك من رقادها، إذ أدخلت إلى الأدب أنماطاً جديدة من الإنشاء أفادتها من ثقافتها في الآداب الأوربية. ومع ذلك «فالكتب التي وضعتها أو ترجمتها (بتصرف) لا تشكل نتاجاً أدبياً عظيماً كنتاج جبران مثلاً أو طه حسين أو زكي مبارك أو ولي الدين يكن»[4] وحتى على المستوى الفني، فإنها قد اقتصرت على المقالة إلى حد كبير، ولم تساهم فعلياً في حركة الشعر في زمنها، ولم تكن كاتبة قصصية يُشار إليها بالبنان.

---

(1) انظر: أحمد أصفهاني، مي زيادة، صحافية، ص 52-53.

(2) محمد يوسف نجم، فن المقالة، 72.

(3) م.ن.

(4) عبده وازن، صحيفة (الحياة)، العدد 14688، تاريخ 11 حزيران (يونيو) 2003.

مي في أواخر حياتها

تقول الأديبة سلمى الحفار الكزبري في كتاب المؤلفات الكاملة لمي زيادة: «ظلت ميّ عَزَبة مع أن عدداً من الرجال قد خطب ودّها وتمناها زوجة له، ولكن قلبها لم يخفق ولم يمل إلا لجبران خليل جبران، فكانت بينهما مراسلات رائعة امتدت من عام 1912 حتى قُبيل وفاة جبران بأسبوعين عام 1931 وأصبحت اليوم بين أيدي القراء في كتاب «الشعلة الزرقاء» وهو يحتوي على رسائل جبران المخطوطة إلى مي»[1].

عاشت مي مع والديها في مصر، منذ عام 1907، في جو فيه كثير من السعادة. وهي سعادة لم تطل فقد اصطلحت عليها المحن في العقد الأخير من حياتها، ففي سنة 1929 توفي أبوها، وفي 1931 مات جبران، ولحقت الأم بهما في 1932، وهنا أحسّت مي بالوحدة والغربة النفسية، وخيّم على بيتها أسىً مرير وحزن عميق. رغبت مي في السلوّ عن أحزانها، فسافرت إلى أوربا لعلها تجد هناك بعض الراحة. ولم تلبث أن عادت إلى مصر، وتستأنف نشاطها الثقافي، فتكتب المقالة والقصة والخاطرة، منها خاطرة بعنوان «هو ذا الربيع، ليس لي ربيع» وكأنها أحست أنها وصلت إلى آخر الشوط، وهي التي قالت في يومياتها، «عجوز أنا؟ أتراني أصل إلى ذلك العُمُر ؟؟ وتعاني مي اضطراباً نفسياً، وعقدة اضطهاد توشك أن تعصف بحياتها. يشير العقاد إلى بواكير هذا الاضطراب «فيذكر أنه زارها، فرآها مضطربة تشكو جيرانها في البيت المقابل، وأن بيتهم ظل مغلقاً زمناً، ولكنهم الآن ينيرون أضواءه لمراقبتها، وتنفيذ أمر يؤذيها، فذهب إلى حارس البناء وسأله عن الحقيقة، فأعلمه أن أصحابه يُعدّونه للكراء، أي للإيجار»[2].

ولا تلبث أن يُحجر عليها من قبل أقاربها (آل زيادة) في مصر، وتنقل إلى لبنان حيث اتهمت بالجنون، وسيقت إلى مشفى «العصفورية»[3] والخاص بالأمراض العقلية والنفسية. ولم تُنقل منه إلى مشفى الجامعة الأميركية، ثم مشفى (ريز) إلا بعد أن تبنّت جريدة «المكشوف» قضيتها، وتمكنت من نفي التهمة عنها، وكانت قد سجّلت في هذه الجريدة كلمتها المدويّة «أنا صحافية وابنة صحافي» تلوم فيها الصحفيين اللبنانيين الذين تجاهلوها إبان محنتها.

(1) انظر: نقولا زيادة، مي زيادة، مجلة (العربي) العدد 496، مارس، 2000، ص110.

(2) انظر: عبد اللطيف الأرناؤوط، تأملات في رسائل الأدباء، ص122.

(3) العصفورية ضاحية في بيروت.

وفي مساء 22 آذار سنة 1938 ألقت محاضرة في الجامعة الأميركية في بيروت بعنوان «رسالة الأديب إلى الحياة العربية»[1] ثم تنتقل إلى بلدة (الفريكة) حيث استجمّت في هذا المصيف بجوار الأديب أمين الريحاني.

ثم تعود إلى مصر، وهي متعبة معتلة الصحة، وتزداد سوءاً بوفاة صديقها فليكس فارس، إذ جزعت لفقده، كذلك مات أمين الريحاني في حادث دراجة بلبنان، وكانت تُجلّه في حياته، وعندما بلغها نعيه عزّت آل الريحاني به، ونعتته بأنه فقيد الشرق العظيم[2].

وتسوء صحة مي، فتنقل إلى مشفى المعادي، حيث توفيت في التاسع شعر من تشرين الأول سنة 1941. وتُقام لها جنازة متواضعة، سار فيها نفر قليل من معارفها، ووقف أحمد لطفي السيد يرثيها، والدمع يترقرق من محجريه.[3]

وختاماً

فإن مي زيادة تظل شعلة الإبداع في عصر النهضة الأدبية، منذ 1911 وحتى 1941، وقد كان لمؤلفاتها وأبحاثها، ومواقفها الجريئة في الدفاع عن حقوق المرأة، وفي دعوتها إلى الأخذ بالعلم، ونبذ التخلف، الدور الأبرز في النهوض بالمجتمع العربي واللحاق به، بركب الحضارة في العصر الحديث.

وفي حفل تأبينها رثاها العقاد بقصيدة تنمّ عن الأسى واللوعة، إذ انهمرت الدموع من عينيه وهو يُلقيها، وهو المعروف بصلابة الشخصية، ومنها هذه الأبيات:[4]

أين في المحفل ميّ يا صحاب — عوّدتنا هاهنا فصل الخطاب
عرشها المنبر مرفوع الجناب — مستجيبٌ حين يُدعى مستجاب
أين في المحفل ميّ يا صحاب — شيمٌ غُرٌّ رضيّات عِذاب
وحجى ينفذ بالرأي الصواب — وذكاء المعيٌّ كالشهاب
وجمالٌ قُدُسِيٌّ لا يُعاب — كل هذا في التراب؟ آهِ من هذا التراب

(1) نشرت في مجلة الرسالة، عدد 15 نسيان، 1935.

(2) مجلة المكشوف، عدد 31 كانون الثاني (يناير) سنة 1938، ص3.

(3) جميل جبر، مي في حياتها المضطربة، 160.

(4) انظر: مجلة العربي، العدد 564 نوفمبر 2005، ص 108.

المبحث الثالث

سميرة عزام (1927-1967)

سيرتها

تقف سميرة عزام في مقدمة كاتبات القصة القصيرة، فعلى يديها تتلمذ جيل من الكُتّاب العرب من أمثال غسان كنفاني وغادة السمان. وقد أجمع النقاد العرب على تفرّدها وعلى مكانتها الأدبية، فقد أعطت القصة كل جهدها الفني، وغدت واحدة من أساتذة هذا الفن، ثم توقف نبضها بسبب هزيمة حزيران 1967، ففي الثامن من شهر آب (أوجست) 1967 «انفجر قلب الأديبة الفلسطينية الشابة سميرة عزام، وكانت في الطريق من بيروت إلى عمان، ودُفنت في بيروت يوم 10 آب. لم يتمكن قلبها من التعايش مع الهزيمة أكثر من شهرين، انفجر بعدهما في لحظة رؤيا مروّعة»[1].

ولدت سميرة عزام عام 1927 في مدينة عكا المتربّعة على الساحل الفلسطيني، تلك المدينة العريقة التي اندحر نابليون وجيوشه على أبوابها، وفي حيفا تلقت تعليمها الابتدائي ثم أكملت المرحلة الثانوية في مدرسة الراهبات، وما لبثت أن مارست التدريس والإدارة في سن مبكرة، بين عامي 1943 و1945.

ونتيجة لنكبة 1948 التي حلت بفلسطين، انتقلت إلى الشتات، هي وعائلتها، وأخذت تتنقل بين بيروت والحلّة وبغداد وقبرص والكويت؛ فعملت في مجال التدريس في مدرسة للإناث بمدينة الحلة العراقية لمدة عامين، عادت بعدهما إلى قبرص حيث عملت مذيعة ومُعدّة برامج في إذاعة الشرق الأدنى (1952) التي كانت تبث برامجها من قبل من حيفا بفلسطين. ثم اتخذت بيروت مقراً لها (1954) حتى أقفلت إثر حرب 1956. [2]

ومن ثم سافرت سميرة إلى العراق لتعمل بإذاعة بغداد لفترة قصيرة من سنة 1957، ثم رجعت إلى بيروت فتزوجت (أديب يوسف) وهو شاب فلسطيني من الناصرة (1959)، ثم عادت بصحبته لتعمل في إذاعة بغداد مراقبة للبرامج الأدبية، فضلاً عن مشاركتها في تحرير صحيفة «الشعب» مع بدر شاكر السياب. وإثر الفوضى العارمة في عهد عبد الكريم قاسم (1958-1961) صدر قرار تعسفي بترحيلها خارج العراق.

---

(1) غادة السمان، غربة تحت الصفر، 130.

(2) انظر: فايز الداية، سميرة عزام المناضلة ورائدة القصة النسوية، مجلة العربي، العدد 586، سبتمبر 2007، ص95-99.

استقرّت سميرة في بيروت حيث تعاقدت مع مؤسسة فرنكلين للنشر، فترجمت عدداً من الأعمال الأدبية والفنية والعلمية، وكتبت في عدد من المجلات الأدبية والثقافية منها: «الآداب»، و«صوت المرأة» و«دنيا المرأة».. وتواصلت مع بعض الأدباء العرب من أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني وألفة إدلبي ورجاء النقاش وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) وغيرهم.

آثارها

تعد سميرة عزام رائدة من رائدات القصة النسوية في الأدب العربي الحديث، فقد تفرّغت لهذا الفن، وتميّزت به، وأصدرت خلال عمرها القصير المجموعات التالية:

1. **مجموعة «أشياء صغيرة»**

صدرت هذه المجموعة عن دار العلم للملايين في بيروت سنة 1954. وتضم بضع عشرة أقصوصة، هي: «عقب سيجارة»، «على الدرب» و«بائع الصحف» و«نافخ الدواليب» و«الشيخ مبروك» و«في المفكرة» و«ماما» و«مات أبوه» و«إلى حين» و«زواج القمة» و«حكايتها» و«أشياء صغيرة».

ومن خلال هذه العنوانات يتضح أن الكاتبة استمدت قصصها من واقع الحياة الشعبية، بمختلف جوانبها وصوّرت ما يكابده أبطال هذه القصص من معاناة، بحيث نلمس فيها أجواء من التشاؤم والسوداوية تشي بالرمزية والغموض. ولا شك في أن هذه المجموعة تمثل بدايات سميرة عزام، وتشير إلى موهبتها الأدبية، كما تمثل بدايات القصة النسوية في فلسطين والأردن.

2. **مجموعة «الظل الكبير»**

صدرت عن دار الشرق الجديد في بيروت سنة 1956، وتضم اثنتي عشرة أقصوصة، هي: «الظل الكبير» و«العزيمة» و«سأتعشى هذه الليلة» و«دموع للبيع» و«زغاريد» و«لا.. ليس لشكور» و«عام آخر» و«نصيب» و«المرة الثانية» و«ستائر وردية» و«القارة البكر» و«حلم من حرير».

وبمقايسة هذه المجموعة مع «أشياء صغيرة» نلاحظ بوناً شاسعاً، وفروقاً واضحة، فهي أكثر نضجاً، إذ نراها تحلل الحدث وتنقد الأوضاع بسخرية لاذعة بعيدة الآفاق[1]، في أجواء بعيدة عن التشاؤم والسوداوية.

---

(1) انظر: حيا الرواشدة، الحركة الأدبية في بلاد الشام الجنوبية، ص 197.

وكما يقول الدكتور ناصر الدين الأسد في تقييم هاتين المجموعتين: «لا تعتمد سميرة في قصصها على الحوادث ولا على الحبكة أو العقدة القصصية، وإنما تستغني عن ذلك بقدرتها الرائعة على التصوير وعلى التحليل: تصوير جو القصة بأجزائه الدقيقة وتفصيلاته الخفيّة، وإحاطته بإطار فني واقعي يُشوِّق القارئ بصدقه وبساطته؛ وتحلل النفس الإنسانية تحليلاً يستخرج أعمق مكنوناتها وأدق خفاياها»[1] وقد استمدت سميرة قصصها من البيئة الفلسطينية، بحيث جاءت شخصياتها تنبض بالحياة، وتُحدِّث بما يدور في تلك البيئة.

3. مجموعة «وقصص أخرى»

صدرت هذه المجموعة عن دار العلم للملايين في بيروت سنة 1960. وتضم سبع عشرة أقصوصة، هي: «هواجس» و«ليلة الضياع» و«في الطريق إلى برك سليمان» و«الأعداء والفيضان» و«بنك الدم» و«خبز الفداء» و«المسافر» و«مؤهلات» و«أطفال الآخرين» و«أريد ماء» و«من بعيد» و«صبي الكوّاء» و«الثمن» و«عندما تمرض الزوجات» و«طالعة نازلة».

وقد اشتملت مضامينها على جوانب مستوحاة من البيئات الشعبية، سواء من هم فقراء أو من هم من الطبقة المتوسطة. وقد نجحت في أن تجعل هؤلاء بذوراً صالحة لحياة فضلى، ترسم من خلالهم حلم العودة إلى فلسطين، ففي قصة «خبز الفداء» جسّدت نموذج المرأة المناضلة في سبيل قضية الوطن.

4. مجموعة «الساعة والإنسان»

صدرت هذه المجموعة عن المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر في بيروت سنة 1960، وتضم أربع عشرة أقصوصة تعد امتداداً لمجموعاتها السابقة، ومنها: «لأنه يحبهم» و«الساعة والإنسان» و«أسباب جديدة» و«طير الرخ في شهربان» و «هل كان رمزي» و«أما بعد» و«فلسطين» و «الحب» و«المكان» و «مجنون الجرس» و «خرس كل شيء» و«سجادتنا الصغيرة» و«حبات المسبحة» و«كوافير».

كتبت سميرة بعض هذه القصص من وحي النكبة، إذ تناولت ما تعانيه المرأة الفلسطينية وهي تعبر الحواجز «المحاسيم» التي نصبها الصهاينة، أو تلك الأم التي تحول السلطات دون عبورها لتفرح بزواج ابنها. وقد نالت عنها جائزة أصدقاء الكتاب.

(1) الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، ص 154-155.

ولسميرة عزام مشروع رواية أنجزته بعنوان «سيناء بلا حدود» قبل حرب حزيران 1967، لكنها مزّقتها بعد النكسة، وقد جمع مريدوها خواطر لها وقصصاً قصيرة في كتاب بعنوان «من النافذة الغربية» كما عُرفت بأحاديثها الإذاعية في محطات عدّة (بغداد، الشرق الأدنى، لندن).

وسميرة التي لها بصمات في العمل الإعلامي والتعليمي وفي الترجمة لها جانب نضالي في فلسطين، قبل النكبة وبعدها فمع وصول المؤامرة إلى حد النكبة سنة 1948 أخذت سميرة زمام المبادرة، فأسهمت مع غيرها من أهل فلسطين في تقديم ملابس للمتطوعين الذين هبّوا لنجدة فلسطين، وعاشت حياتها في الشتات وهي تحلم بالعودة، ثم جاءت نهايتها المأساوية وهي على مشارف عمان، وكأنها «قررت الاكتفاء بما شهدته حتى ذلك الحين من تعذيب شعبها وتشريده[1].

وعن أسلوبها في كتابة القصة يقول ناصر الدين الأسد «أسلوبها قائم على الجمل القصيرة الوثابة، وربما بترت الجملة ولم تكملها، ولكنها بذلك تفتح آفاقاً واسعة أمام القارئ للتصور والتخيل، يُعينها على ذلك ألفاظ مختارة موحية ذات ظلال وارفة، وحوار سلس طبيعي»[2] وهي في الواقع لم تغفل الجانب الرمزي في قصصها، فكثيراً ما نبصر في ثنايا قصصها «ثورة الأجراس» ومجنون الجرس، إشارات تذكرنا بفلسطين فالبطل في الأولى يحنّ إلى أرضه وضيعته، والثاني يشعرنا أنه قادر على قرع الجرس؛ جرس العودة.

لقد ظلت سميرة عزام على حد تعبير الناقد اللبناني عفيف فرّاج في كتابه «الحرية في أدب المرأة» «تُطلُّ بقامة الإنسان العملاق الذي يتغرس في الأرض ويمتص شجونها وعذاباتها، ليطرحها فناً فيه رائحة الأيام المبللة بعرق الكدح، ووساوس الليالي القلقة على الغد»[3].

وهكذا حملت سميرة لواء القصة القصيرة في فلسطين والأردن، فكانت على حد تعبير ألفة إدلبي «رائدة من رائدات القصة في أدبنا النسوي»[4].

---

(1) غادة السمان، غربه تحت الصفر، 130.

(2) الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، ص155.

(3) انظر: مجلة العربي، العدد 586، ص96.

(4) انظر: غادة السمان، غربة تحت الصفر، 131.

المبحث الرابع

غادة السمان (مولودة عام: 1942)

أديبة متعددة الأبعاد والفعاليات، فهي قاصة روائية، وكاتبة مقالة، وصحافية متمرسة أعطت أدبنا الحديث نكهة ذاتية، منذ دخلت إلى عالم الأدب في أوائل الستينات من القرن الماضي. وشكلت ظاهرة أدبية لمعاناة الإنسان المعاصر، جعلتها رائدة في مجالها، ووضعتها في مصاف الروائيين الكبار، وأكسبتها شهرة واسعة سواء بجرأتها وقوة شخصيتها، أو بلغتها الشاعرية وسردها النثري وعنها قال الشاعر محمد مهدي الجواهري: «أنا فخور جداً بما تكتبه غادة السمان. قرأت لها فدُهشت، وافتخرت بنفسي وافتخرت بأن تكون للأمة العربية كاتبة بهذا المستوى»[1].

في بيت دمشقي قديم على مقربة من الجامع الأموي ولدت غادة السمان عام 1942 بدمشق؛ حيث أقواس نصر طفولتها الأعلى من قوس النصر الذي شيّده نابليون في ساحة نجمته[2] ونشأت في بيت علم وأدب؛ فأبوها أحمد السمان مدير جامعة دمشق في ستينات القرن الماضي، وقريبها نزار قباني الذي أحدث انتفاضة في الشعر العربي الحديث.

فجعت غادة بوفاة أمها وهي صغيرة، فتعهدها والدها؛ وهو رجل مثقف على دراية بالتراث العربي ومحب للأدب، فقد علمها القرآن الكريم وشجعها على قراءة هذا التراث ومطالعة الشعر الإنجليزي، وتعلمت اللغة الفرنسية، فكانت تلثغ بها كواحدة من بنات نهر السين.

درست الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بجامعة دمشق، وتخرجت فيها عام 1963، حاملة شهادة ليسانس في الآداب، ثم التحقت بالجامعة الأميركية في بيروت، حيث نالت شهادة الماجستير في مسرح اللامعقول. واستقرت في بيروت، رافضة المثول أمام شعبة المخابرات السورية، بحجة أنها من حملة الشهادات العالية، وغادرت سوريا دون إذن مسبق، ومن ثم حُكم عليها بالسجن لثلاثة أشهر[3].

(1) انظر: العربي، العدد 654، مايو 2013، ص68.

(2) انظر: غادة السمان، البحر يحاكم سمكة، ص15 و 145.

(3) انظر: مجلة العربي، العدد 654، مايو 2013، ص 74.

عملت في الصحافة البيروتية، وكانت بيروت إذ ذاك مركزاً للإشعاع الثقافي قبل أن تدهمها الحرب في السبعينات من القرن الماضي.

بدأت غادة السمان مسيرتها الأدبية منذ كانت طالبة على مقاعد الدراسة الثانوية، إذ كتبت أول قصة لها بعنوان «أكرهك» نشرتها في مجلة المدرسة، وكان اسمها «من وحي الرياضيات»[1] وكانت تنظم الشعر، ولكنها لم تنشر قصيدة منه.

كانت مجموعتها القصصية «عيناك قدري» 1962، باكورة إنتاجها القصصي، وأصبحت منذ ذلك الوقت كاتبة نسوية شأنها شأن كل من الروائيتين كوليت خوري، وليلى بعلبكي، ثم ظهرت مجموعتها الثانية «لا بحر في بيروت» عام 1965.

أمضت سنوات في أوربا حيث عملت مراسلة صحفية، نهلت خلالها من معين الأدب والثقافة، وظهر أثر ذلك في مجموعتها الثالثة «ليل الغرباء» التي بدت فيها أكثر نضجاً، وقد أشاد بها محمود أمين العالم الناقد المصري المعروف، وكانت مثله ذات ميول يسارية، إذ قامت بزيارة إلى (اليمن الجنوبي) إبان العهد الماركسي وخصّت (عدن) بشيء من كتاباتها. وكانت هزيمة الخامس من حزيران 1967 صدمة لغادة وجيلها من أمثال سعد الله ونوس الكاتب المسرحي المعروف. وإذ ذاك كتبت مقالها الشهير «أحمل عاري إلى لندن».

وفي عام 1973 أصدرت مجموعتها الرابعة «رحيل المرافئ القديمة» تعدّ الأهم بين مجاميعها، وقد قدّمتها بأسلوب أدبي بارع، وبينت المأزق الذي يعيشه المثقف العربي والهوّة السحيقة بين فكره وسلوكه. وفي عام 1975 أصدرت روايتها «بيروت 75» تناولت الواقع المر لبلد يتمتع بالجمال، ما لبث أن انقلب إلى وحش جهنمي يتأهب للانقضاض. وسرعان ما اندلعت الحرب الجهنمية. وقد بقيت غادة في بيروت طوال الحرب الأهلية، فكانت شاهدة على تلك المحنة، إذ حملت لنا ما يمكن أن تقوله، وحملت لنا ما لا نعرفه عن خفايا تلك الحرب وتفاصيلها ومعاناتها فكان لها تأثير إيجابي على إنتاجها، كأنما هي «نبتة الكمأة الصحراوية التي لا تنمو إلا في ظل الرعد».[2]

إذ نسمعها تقول على لسان عرّافة من شخصيات الرواية: أرى الدم، أرى كثيرا من الدم. وما لبث أن نشبت الحرب الأهلية بعد بضعة أشهر من صدور الرواية، وكانت هذه الحرب انعطافة مهمة في حياة غادة السمان وأدبها، فقد أعادتها مواطنة في بلاط العذاب

---

(1) انظر: غادة السمان، البحر يحاكم سمكة، ص 15 و145.

(2) م.ن، 190

البشري متلاحمة مع إخوتها في العذاب، والرفض لأشكال القمع كافة[1] وذاقت مرارة الحرب وسجلته في رواية «كوابيس بيروت» التي تعد امتداداً لرواية «بيروت 75»، وقد ختمت «بيروت 75» بمجموعة من الكوابيس، وتحدّثت في آخر كابوس منها عن رجل هارب من مستشفى المجانين، ينتزع لافتتها، ويزرعها أمام مدخل بيروت، بحيث يقرأها الداخل إليها، على النحو التالي: **«حيث هربت من المستشفى كان أول ما فعلته هو أنني سرقت عن المدخل لافتتها: «مستشفى المجانين»...**

حملت اللافتة إلى مدخل بيروت، واقتلعت اللافتة التي تحمل اسم بيروت، وغرست مكانها اللافتة الأخرى!...

وانفجرت أضحك وأنا أقرأ (مستشفى المجانين)، وخلف اللافتة أطلّت بيروت في الفجر مثل أحشاء وحش جهنمي يتأهب للانقضاض... وعدت هارباً إلى وكري»[2].

تكتب غادة السمان عن احتمائها في ملجأ من القصف والمدافع والصواريخ، فنسمعها تقول: **«في القصف تدور مسرحيات مذهلة مترنحة بين البكاء والضحك، مرّة فاجأني القصف وأنا في الشارع، فهبطت إلى أول ملجأ. وتصادف أن كنت مصابة بالزكام، فزجرتني عجوز في الملجأ وقالت إنني سأصيبها بالعدوى! غادرت الملجأ نصف ضاحكة ونصف غاضبة وركضت في الشارع، ودوي انفجار رمى بي إلى الأرض، وحين التفتّ إلى المبنى الذي كنت أحتمي بالملجأ الخاص به، شاهدته يتداعى ويهوي على الأرض مثل بيت من الكرتون داسته قوة لا مرئية محوّلة الملجأ إلى قبر للأشياء وما زال وجه تلك العجوز التي زجرتني وطردتني من الموت يلاحقني. أم تراه الزكام أنقذني لا أكثر؟»**[3].

وفي عام 1986 كتبت رواية «ليلة المليار» تدور أحداثها في فترة حصار بيروت، انتقلت فيها إلى أنواع أخرى من الحصار يتعرّض لها الإنسان العربي من قوى القمع، التي جعلت حصار بيروت أمراً ممكناً[4].

---

(1) انظر: البحر يحاكم سمكة، 197.

(2) بيروت 75، ص 108.

(3) م.ن، 190

(4) م.ن، 205.

وبصدور هاتين الروايتين أصبحت غادة السمان واحدة من أهم الروائيين والروائيات في العالم العربي، ثم صدرت لها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» عام 1987، و«سهرة تنكرية للموتى» عام 2003.

غادة السمان أديبة ملتزمة، فقلمها حر، يتحسّس ما يدور حوله. وهي كاتبة إنسانية التزمت بقضايا الإنسان والعربي على وجه الخصوص من أجل الحرية والفرح، وجمعت في أسلوبها الأدبي بين تيار الوعي والصورة (المسجلة فيديو تيب)، مع نبض شعري متميّز وكما اكتسبت انتشاراً واسعاً في العالم العربي، فقد انتشرت في الغرب عن طريق الترجمات، إذ تُرجمت بعض قصصها القصيرة إلى لغات عالمية، منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والفارسية وغيرها. كما تُرجمت بعض رواياتها، فقد أنجزت المستشرقة البولونية ترجمة روايتها «كوابيس بيروت». وترجمت روايتها «بيروت 75» إلى الفرنسية، استكمالاً لنيل شهادة الماجستير.[1].

(1) غادة السمان، البحر يحاكم سمكة، بيروت، منشورات غادة السمان، ط2، 1992.

الفصل الخامس

المقالة والخاطرة

المبحث الأول: فن المقالة (دراسة نظرية)

المبحث الثاني: فن المقالة (دراسة تطبيقية)

المبحث الثالث: أعلام المقالة

أولاً: يعقوب صروف

ثانياً: أحمد أمين

ثالثاً: أحمد حسن الزيات

رابعاً: أحمد زكي

المبحث الرابع: الخاطرة

الفصل الخامس

المقالة والخاطرة

المبحث الأول

فن المقالة (دراسة نظرية)

نشأة المقالة

المقالة (Essay) فن حديث تطور عن فن الرسالة الأدبية القديمة؛ إذ لم يعرف تاريخنا الأدبي المقال بالصورة التي نراها عليه في وقتنا الحاضر، ولكن كان لدى العرب فن نثري قريب في خصائصه الفنية من هذا الفن، كانوا يسمونه الرسائل، ولا نقصد بها الرسائل الديوانية التي كان ينمقها الكتاب على لسان الخلفاء والأمراء والقادة، ويبعثون بها إلى الولاة والأفراد، ولا الرسائل الإخوانية «الشخصية» التي يتبادلها الأدباء في المناسبات المختلفة، ولكننا نقصد الرسائل التي كان يخصصها الكتاب لموضوعات بعينها، كرسالة الجاحظ في القيان، ورسالة أبي حيان التوحيدي في علم الكتابة وغيرها. وقد نسخت المقالة الحديثة هذا النوع من الكتابة. وذهب بعض الباحثين إلى أن المقالة فن قديم وليس ظهورها إلا عودة إلى الأصول العربية التليدة. يقول عبد اللطيف حمزة: »على أنه ربما كان من الخطأ- فيما أرى- أن ننظر إلى المقال الصحفي على أنه شيء جديد كل الجدة في تاريخ الأدب العربي، في حين هو شيء له مقدماته التي مهدت لظهوره في تاريخ الأدب العربي[1]«.

إن المقال في الأدب العربي الحديث لم ينشأ بوصفه فناً أدبياً مستقلاً، بل ارتبط منذ نشأته بالصحافة، واستمد منها وجوده، وتنوعت موضوعاته بحسب الاتجاهات التي سادت الصحافة العربية، فكان في بدايته محدود الأفق، يتناول موضوعات وطنية واجتماعية ضيقة المجال، ثم اتسعت آفاقه ليشمل كل شؤون المجتمع وأحداثه، كما اختلفت أساليبه تبعاً لتطور أسلوب الكتابة في الصحف والمجلات منذ مطلع النهضة الحديثة.

(1) عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، 4/1.

وهكذا فالمقالة كما نعرفها اليوم فن سبقنا إليه الغرب منذ بضعة قرون على يد الكاتب الفرنسي مونتين (1533 – 1593م) بوصفه رائد المقالة الحديثة، هو وفرانسيس بيكون الإنجليزي (1561 – 1626م). وقد ارتبط هذا الفن بالصحافة وتقدم بتقدمها من جهة وباتساع الحرية الفكرية من جهة أخرى. إذ تفتحت آفاق جديدة من المعرفة، وتعددت جوانب الثقافة، وأخذ الكتاب يهتمون بتقديم وجهات نظرهم والتدليل عليها بطريقة مباشرة.

مفهوم المقالة

المقالة لغة: مصدر ميمي من الفعل «قال» بمعنى القول، في مثل قول النابغة الجعدي:

مقالةُ السوء إلى أهلها   أسرعُ من مُنحدر سائلِ

ولكن المقالة بالمعنى الاصطلاحي بحث قصير في العلم أو الأدب أو السياسة أو الاجتماع، ينشر في صحيفة أو مجلة. ويرى محمد يوسف نجم أن المقالة: «قطعة نثرية، محدودة في الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من التكلف، وشرطها الأول أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب»[1].

وهي بشكل أوضح « نص نثري يدور حول فكرة واحدة تناقش موضوعاً « فتعبّر عن وجهة نظر ما، أو تهدف إلى إقناع القراء لتقبل فكرة ما، أو إثارة عاطفة ما عندهم. ويمتاز طولها بالاقتصاد ولغتها بالسلاسة وأسلوبها بالجاذبية[2].

مرت المقالة بخمسة أطوار، هي:

1. **الطور الأول:** ويمثله كتاب الصحف الرسمية حتى الثورة العرابية. ومن أبرزهم رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وقد حفلت لغتها بالزخارف والمحسنات البديعية.
2. **الطور الثاني:** وفيه تحرر الكُتّاب من قيود السجع إلى حد كبير. ومن أبرز كتاب المقالة في هذا الطور. أديب إسحاق، وعبد الله النديم، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبي.

---

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 25.

(2) حسني محمود وزميلاه، فنون النثر العربي الحديث ، 122/1.

3. **الطور الثالث:** وتميز بالنزعة السياسية والاجتماعية، وفيه تخلصت المقالة من قيود الصنعة والسجع. ومن أبرز كتابها في هذا الطور أحمد لطفي السيد. وشكيب إرسلان. وقاسم أمين.
4. **الطور الرابع:** ظهر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأبرز كتابها في هذا الطور: المنفلوطي، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمه، ومي زيادة، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، وخليل السكاكيني، وطه حسين، وهيكل، والمازني، والعقاد، وأحمد أمين، وأحمد زكي، ومارون عبود. وامتازت المقالة فيه «بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى الثقافة العامة لتربية أذواق الناس»[1].
5. **الطور الخامس:** وقد ظهر بعد منتصف القرن العشرين، ومن أعلامه: عيسى الناعوري، ورجاء النقاش، وشاكر مصطفى، ومحمد جابر الأنصاري، وعبد العزيز المقالح، وإبراهيم العسكري وغيرهم.

وقد أعجب النقاد بالمازني الذي نال حظوة عندهم، فهو على حد تعبير محمد يوسف نجم «نسيج وحده في أدبنا، بل هو ظاهرة لم تتكرر في أدبنا المعاصر، وإن تكررت مرتين في أدبنا في الجاحظ والشدياق»[2]. وهذا الحكم مبنيٌّ على الإعجاب، الذي ينمّ عن المبالغة، فضلا عن أنه يخلو التعليل.

تتميز المقالة بالقصر لأن الكاتب لا يحاول أن يحشد كل الحقائق والأفكار في الموضوع الذي يتناوله، وإنما يقتصر على فكرة محددة أو على جانب من الموضوع يركز عليه ويعرضه بأسلوب مقنع جذاب وبطريقة متراكبة متسلسلة،«ولا بد أن تكون فِقَره متوازنة، ليست مسرفة في الطول أو مفرطة في القصر إلا عند الضرورة التي يقتضيها المقام»[3].

عناصر المقالة

تتألف المقالة من العناصر الآتية:

1. **اللغة:** يختار الكاتب الناجح الكلمات المناسبة، بحيث يراعي الأمور الآتية:

(1) انظر: إبراهيم السعافين وزملاؤه، أساليب التعبير الأدبي، ص 257 و258.

(2) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 72.

(3) انظر: إبراهيم السعافين وزملاؤه، م. س، ص 259.

أ. يتخلص من الكلمات غير الضرورية، نحو قولنا: يعد الرجل خبيراً في السياسة بدلاً من: وهو يعد خبيراً في حقل السياسة.

ب. يتجنب تكرار الأسماء واستخدام الضمائر المناسبة بدلاً عنها، نحو قولنا:

- يتعرض قطاع غزة إلى الحصار، ويواجه سكان قطاع غزة خطر المجاعة، إذ تكتب: يتعرض قطاع غزة إلى الحصار، ويواجه سكانه خطر المجاعة.

ج. لا يستعمل صيغة المبني للمجهول من غير ضرورة، نحو قولنا:

- منح ثلاثة علماء جائزة الملك فيصل العالمية من قبل لجنة التحكيم، فتكتب:
- منحت لجنة التحكيم ثلاثة علماء جائزة الملك فيصل العالمية.

د. لا يستخدم جملة أو شبه جملة بدلاً من كلمة واحدة، «كان محمود درويش هو الذي تم الاحتفاء به في حفلة الأمس».

فيقول: كان محمود درويش هو المحتفى به في حفلة الأمس.

ه. يتجنب استعمال المفردات والمصطلحات المبتذلة، ويراعي أموراً في تركيب الجمل، هي:

- أن تكون الجملة تامة، سواء أكانت اسمية أم فعلية.
- أن تكون واضحة بعيدة عن التداخل، مثل:

«ألقى الخطيب كلمته بحماس وكانت موجزة».

فيقول: «ألقى الخطيب كلمته بحماس وإيجاز».

و. لا يستعمل الجملة الطويلة ولا يفصل بين أركانها الأساسية، مثل الفصل بين المبتدأ والخبر أو بين الفعل والفاعل والمفعول، نحو:

«يذهب إلى المدرسة مبكراً الطالب»

فتقول: «يذهب الطالب إلى المدرسة مبكراً».

ز. لا يفصل بين أركان الجملة بجمل اعتراضية طويلة، مثل: مكتبة الجامعة الأردنية - التي يرتادها طلبة الدراسات العليا في مختلف التخصصات- منظمة.

2. **الفكرة**: تدور المقالة حول فكرة رئيسة واحدة، يستمد الكاتب عناصرها من تجربته الخاصة، ومن تجارب الناس في الحياة. ومن ثقافته العامة وقراءاته المستمرة.

إن الفكرة تشكل عنصراً مهماً في المقالة، إذ تجعل لها معنى وتحدد لنا الهدف منها، بأسلوب سهل، وتنأى بنفسها عن الفكرة المعقدة أو العميقة. فهذه مجالها البحث العلمي الدقيق.

3. **العاطفة:** تشكل العاطفة عنصراً أساسياً في المقالة الذاتية، التي تظهر فيها شخصية الكاتب. بما فيها من مشاعر وأحاسيس وآراء خاصة. أما المقالة الموضوعية فتكاد تخلو من الذاتية ومن العاطفة، إذ تختفي فيها ذاتية الكاتب إلى حد كبير، وخصوصاً المقالة العلمية.

أنواع المقالة

يمكننا أن نميز أنواع المقالة بحسب موضوعاتها فنقول: مقالة سياسية، أو اجتماعية، أو أدبية، أو تاريخية، أو علمية إلخ، أو بحسب ميلها إلى الذاتية أو الموضوعية، فإذا قسمنا المقالة إلى نوعين رئيسين: ذاتية وموضوعية عنينا بذلك أن النوع الأول تغلب عليه الذاتية، وأن الثاني تغلب عليه الموضوعية.

وهذا تقسيم مال إليه محمد يوسف نجم، لكنه لم يستطع أن يبدد اللبس العالق بهما. إذ نبه إلى أنهما «ينبعان من منبع واحد، هو رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن شيء ما. وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية وقد يكون موضوعاً من الموضوعات فيعمد إلى المقالة الموضوعية»[1].

ويميز عبد اللطيف حمزة بين أصناف ثلاثة من المقالات هي: المقالة الصحفية، والمقالة الأدبية والمقالة العلمية، وهذا تقسيم يشعرنا بأن المقال خطاب تلونه أجناس مختلفة، وتجري في ركابه أنماط متباينة.

1. المقالة الذاتية

المقصود بالمقالة الذاتية هو «التعبير الأدبي الفني الذي يعبر به الأديب عن وقع الوجود في وجدانه، عن استجابته الداخلية لما يجري في خارجه ويدور من حوله، عن انفعالاته وتأملاته وخواطره، عن آلامه وآماله، عن آرائه الذاتية في الحياة والمجتمع»[2].

(1) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 78.

(2) ناصر الدين: الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، ص101.

ولا شك أنّ شخصية الكاتب تظهر في هذا النوع قوية آسرة تشد انتباه القارئ بما فيها من عاطفة مشبوبة وانفعال قوي. وتعتمد المقالة الذاتية على أسلوب يتدفق بالموسيقا والإيقاع الذي يترجم الفكرة، وعلى التصوير الخيالي الذي ينبع من وجدان الكاتب ومن أنواعها: مقالة الصورة الشخصية. ومقالة النقد الاجتماعي، والمقالة الوصفية، والمقالة التأملية، ومقالة السيرة.

وقد ظهرت مدرستان في كتابة المقالة في النثر العربي الحديث، هما:

أ. **مدرسة التأنق اللفظي:** وتقوم على جودة السبك وتأنق العبارة، ومن أنصارها: مصطفى لطفي المنفلوطي، ومصطفى صادق الرافعي، وشكيب إرسلان.

ب. **مدرسة الترسل:** وهي مدرسة الأسلوب المرسل المتحرر من التأنق اللفظي والتصنع البديعي. وتقوم على تقديم الفكرة في عبارات سلسة، جيدة السبك في غير ابتذال، ومن أنصارها: طه حسين والعقاد والمازني ومارون عبود وغيرهم.

ولاشك في أن المقالة الذاتية أصعب في إعدادها من المقالة الموضوعية: إذ هي تُتطلب- فوق حسن الاستعداد- المزاج الملائم[1] فضلاً عن أنها تُنبع من عاطفة فياضة، وشعور قوي، فإذا لم يتوافر هذا عند الكاتب خرجت المقالة فاترة باردة[2].

2. **المقالة الموضوعية**

تتميز المقالة الموضوعية بظهور الموضوع، ومحاولة كاتبها إخفاء شخصيته وعواطفه وأفكاره الذاتية. وتتناول بحثاً في أيّ فرع من العلوم الطبيعية أو الإنسانية. ويرى عبد الكريم الأشتر أن المقالة الموضوعية «يحكمها منطق البحث ومنهجه الذي يقوم على بناء الحقائق على مقدماتها، ويخلص إلى نتائجها» [3].

ومن هذا المنطلق يلتزم كاتبها بما يفرضه عليه المنهج العلمي من جمع المادة وترتيبها وعرضها بصورة منطقية متسلسلة، وبأسلوب واضح ميسر، بعيد عن الاختلاف في التأويل أو الإبهام، ولا يلتفت الكاتب كثيراً إلى الصور الخيالية أو الإيقاع الموسيقى للعبارات والألفاظ، لأنه لا يعرض الحقائق من وجدانه وإحساسه العاطفي، بل كما ينبغي أن تكون.

(1) أحمد أمين، فيض الخاطر، ص 178.

(2) م. ن.

(3) عبد الكريم الأشتر، تعريف بالنثر العربي الحديث، ص 175.

وتتعدد أنواع المقالة الموضوعية بحسب اختلاف الموضوعات، فهناك المقالة العلمية والتاريخية، والنقدية، والسياسية، والاقتصادية، والفلسفية، وغيرها مما شاع في صحافتنا اليوم التي أصبحت تهتم بهذه الموضوعات أكثر من اهتمامها بالمقالة الأدبية، نظراً لانتشار المعرفة العلمية بين الناس واهتمامهم بأمور السياسة، والاقتصاد، والفنون، والتطور العلمي، لتأثير ذلك كله في حياتهم تأثيراً مباشراً[1].

عنوان المقالة

لكل مقال عنوان (Title)، يُعدّ مفتاحاً له ودالاً على محتوياته، إذ هو أول ما يقرأه المتلقي، ومن هنا لا بد من أن يثير اهتمامه. ويجب أن يتسم بالتركيز والتعبير عن الموضوع والقدرة على جذب القارئ.

في بعض الحالات يكون العنوان واضحاً من تلقاء نفسه، ويحدد الموضوع بذاته مثل «ماذا تفعل عند حدوث حريق؟) أو «كيف تسجل في الجامعة؟ أو «الطريقة المثلى للاستذكار). هذه العنوانات، كما ترى، تصلح للمقالات القصيرة والسهلة والمباشرة، أي أنها لا تعطي مجالاً للكاتب للاختيار بين بدائل من حيث التحديد أو اختيار الزاوية التي يعالج منها الموضوع.

وعندما يكون الموضوع، الذي اخترته لمقالك، طويلا متداخل الأفكار فإن الأمر يحتاج إلى قدر من الجهد والتدبرّ لاختيار العنوان المناسب[2].

ويرى بعض الكتاب أن من الأفضل وضع العنوان وتحديده بعد الانتهاء من كتابة المقال في صورته الأخيرة إذ يكون الهدف من المقالة قد تحدد، ووضحت فكرةالموضوع. ومن ثم يكون الكاتب عندئذ أكثر توفيقا وقدرة على اختيار العنوان المناسب لمقاله. وهذه خطوة متروكة لاختيار الكاتب.

---

(1) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 103.

(2) انظر: أحمد شوقي رضوان، التحرير العربي ، ص 112-114.

البناء الفني للمقالة:

تتألف المقالة من مقدمة، وعرض، وخاتمة:

1. **المقدمة**

تلخص المقدمة موضوع المقال وتبين أساس الفكرة التي بُني عليها، ونظراً لأهميتها ينبغي أن تتسم بالطرافة والحيوية لاجتذاب القارئ والاستئثار بانتباهه، وقد تشتمل على معارف مُسلَّم بها تمهد له.

وتعد المقدمة الفقرة الأولى من المقالة، وتتألف من عدة جمل على النحو التالي:

أ. تبدأ بجملة أو جملتين لجذب انتباه القارئ فيستمر في القراءة أو تجعله يفقد الاهتمام فلا يتابعها.

ب. يليهما جملتان لتحديد الهدف.

ج. تنتهي بجملة أو جملتين لتحديد مجال المقال.

ومن الأمور التي يجب تذكرها أن المقدمة تقدم الجملة أو الفكرة الرئيسة، ولأنها أول جزء من المقالة يطالعه القارئ فإنها تحتاج إلى عناية الكاتب واهتمامه.

ففي مقالة الكُتّاب لأمين الريحاني تطالعنا المقدمة التالية:

يقال إن الكُتاب نوعان: نوع يكتب ليعيش ونوع يعيش ليكتب. وقد فات من قال هذا القول أنّ هناك كاتباً آخر يستحق أن يرفع فوق الاثنين ألا وهو الكاتب الذي يعيش ويكتب[1].

فهذه مقدمة تلخص الفكرة الرئيسة Controlling Idea وهي الفكرة التي سيتم تطويرها في صلب المقالة.كما أنها تتسم بقصر حجمها، وبقدرتها على الإثارة والتشويق، ودفع القارئ على أن يستمر في قراءة المقالة حتى النهاية.

2. **جسم الموضوع (العرض)**

ويتناول فيه الكاتب الفكرة الرئيسة بالتحليل والتفصيل والاستدلال عليها، وسوق الأمثلة، ثم يربط بين نقاط موضوعه لتتم وحدته، وفي العرض قد يتدرج الكاتب من المسلم به إلى الغاية التي يريد التسليم بها، وقد يعكس الخطة فيفاجأ بوجهة نظر غريبة ثم يمضي

(1) أمين الريحاني، الريحانيات، 43/1.

مستدلاً عليها. وقد ينتقل من التخصيص إلى التعميم وبالعكس، وقد ينتقل من السؤال إلى الجواب.

3. **الخاتمة**

وتكون في الفقرة الأخيرة «الختامية»، وفيها يُجمل الكاتب ما عرضه من التجارب والملحوظات والتأملات في عبارة مركزة موجزة واضحة يخرج منها القارئ بثمرة المقال. ومن ثم فإنها تتسم بما يأتي:

أ. تميل إلى الإيجاز والتركيز.

ب. قد يُكتفى فيها بفقرة واحدة.

ج. يلخص فيها الكاتب هدف المقال والنتيجة التي وصل إليها.

ومهما يكن، فالخاتمة الجيدة توجه انتباه القارئ إلى النقاط الرئيسة، وتُذكّر بها. تخيل قصة غامضة لم تعط الحل للغموض فيها، أو رواية وهمية لم تنته بجملة «وعاشوا بعدها جميعاً سعداء». بالتأكيد تريد خاتمة مرضية بعد أن أمضيت الكثير من الوقت في كتابة مقالتك.

وكما في المقدمة فإن الشكل الحقيقي لخاتمتك يعتمد على نوع المقالة التي تكتبها. والخاتمة المختلفة تتضمن بعض الأدوات المقترحة في المقدمة مثل: الاقتباس والأسئلة، والوضوح، لكن أكثرها تميزاً: الإيجاز، والنتيجة، والتنبؤ، والتوصية، والاقتباس.

وكما سبق فإن نوع الخاتمة يعتمد على نوع المقالة. مقالة عن التطور قد تلائمها خاتمة أحداث متدرجة. ومقالة عن رأيك الشخصي قد تختمها بتنبؤ أو توصية. وكل أنواع المقالات قد تنتهي بإعادة ذكر الحقائق. وقد تنتهي المقالة أيضاً بمجموعة من الأنواع المذكورة.

المبحث الثاني

فن المقالة (دراسة تطبيقية)

أولاً: مقالة القشور واللباب (مقالة ذاتية) لجبران خليل جبران [1]

ما شربت كأساً علقمية إلا كانت ثمالتها عسلاً. وما صعدت عقبة حرجة إلا بلغت سهلاً أخضر. وما أضعتُ صديقا في ضباب السماء إلا وجدته في جلاء الفجر.

وكم مرة سترت ألمي وحرقتي برداء التجلد، متوهماً، أن في ذلك الأجر والصلاح، ولكنني لما خلعت الرداء، رأيت الألم قد تحول إلى بهجة والحرقة قد انقلبت برداً وسلاماً.

وكم سرت ورفيقي في عالم الظهور، فقلت في نفسي: ما أحمقه وما أبلده، غير أنني لم أبلغ عالم السر، حتى وجدتني الجائر الظالم، وألفيته الحكيم الظريف.

وكم سكرت بخمرة الذات، فحسبتني وجليسي حملاً وذئباً، حتى إذا ما صحوت من نشواتي، رأيتني بشراً ورأيته بشراً.

أنا وأنتم أيها الناس مأخوذون بما بان من حالنا، متعامون عما خفي من حقيقتنا. فإن عثر أحدنا قلنا هو الساقط، وإن تماهل قلنا هو الخائر التلف، ومن تلعثم قلنا هو الأخرس، وإن تأوه قلنا تلك حشرجة النزع فهو مائت.

«أنا وأنتم مشغوفون بقشور «أنا» وسطحيات «أنتم» لذلك لا نبصر ما أسرّه الروح إلى «أنا» وما أخفاه الروح في «أنتم».

وماذا عسى نفعل ونحن بما يساورنا من الغرور غافلون عما فينا من الحق؟

«أقول لكم، وربما كان قولي قناعاً يغشى وجه حقيقتي، أقول لكم ولنفسي: إنّ ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب أن نشاهده ببصائرنا، وما نسمعه بآذاننا ليس إلا طنطنه تُشوّش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا؛ فإن رأينا شرطياً يقود رجلاً إلى السجن فعلينا ألا نجزم في أيهما المجرم، وإن رأينا رجلاً مضرّجاً بدمه وآخر مخضّب اليدين فمن الحصافة ألا نحتم في أيهما القاتل وأيهما القتيل، وإن سمعنا رجلاً ينشد وآخر يندب فلنصبر ريثما نتثبت أيهما الطروب».

---

(1) من «البدائع والطرائف».

لا يا أخي، لا تستدل على حقيقية امرئ بما بان منه، ولا تتخذ قول امرئ أو عملاً من أعماله عنواناً لطويته. فرب من تستجهله لثقل في لسانه وركاكة في لهجته كان وجدانه منهجاً للفطن وقلبه مهبطاً للوحي. ورب من تحتقره لدمامة في وجهه وخساسة في عيشه كان في الأرض هبة من هبات السماء وفي الناس نفحة من نفحات الله.

قد تزور قصراً وكوخاً في يوم واحد، فتخرج من الأول متهيباً ومن الثاني مشفقاً. ولكن لو استطعت تمزيق ما تحوكه حواسك من الظواهر لتقلص تهيبك وهبط إلى مستوى الأسف، وانبدلت شفقتك وتصاعدت إلى مرتبة الإجلال.

وقد تلتقي بين صباحك ومسائك رجلين، فيخاطبك الأول وفي صوته أهازيج العاصفة، وفي حركاته هول الجيش؛ أما الثاني فيحدثك متخوفاً وجلاً بصوت مرتعش وكلمات متقطعة؛ فتعزو العزم والشجاعة إلى الأول، والوهن والجبن إلى الثاني؛ غير أنك لو رأيتهما وقد دعتهما الأيام إلى لقاء المصاعب، أو إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ، لعلمت أن الوقاحة المبهرجة ليست ببسالة والخجل الصامت ليس بجبانة.

وقد تطوف في الأرض باحثاً عما تدعوه حضارة وارتقاء، فتدخل مدينة شاهقة القصور، فخمة المعاهد، رحبة الشوارع؛ والقوم فيها يتسارعون إلى هنا وهناك؛ فذا يخترق الأرض، وذاك يحلق في الفضاء، وذلك يمتشق البرق، وغيره يستجوب الهواء؛ وكلهم بملابس حسنة الهندام، بديعة الطراز، كأنهم في عيد أو مهرجان.

وبعد أيام يبلغ بك المسير إلى مدينة أخرى، حقيرة المنازل، ضيقة الأزقة، إذا أطرتها السماء تحولت إلى جزر من المدر في بحر من الأوحال؛ وإن شخصت بها الشمس انقلبت غيمة من الغبار. أما ساكنوها فما برحوا بين الفطرة والبساطة، كوتر مسترخ عيونهم عيوناً تحدق إلى شيء بعيد عنك؛ فترحل عن بلدهم ماقتاً مشمئزاً قائلاً في سرك: إنما الفرق بين ما شهدته في تلك المدينة، وما رأيته في هذه، لهو كالفرق بين الحياة والاحتضار. فهناك القوة بمدّها، وهنا الضعف بجزره، هناك الجد ربيع وصيف، وهنا الخمول خريف وشتاء. هناك اللجاجة شباب يرقص في بستان، وهنا الوهن شيخوخة مستلقية على الرماد.

ولكن لو استطعت النظر بنور الله إلى المدينتين، لرأيتهما شجرتين متجانستين في حديقة واحدة. وقد يمتد بك التبصر في حقيقتهما، فترى أن ما توهمته رقياً في إحداهما، لم يكن سوى فقاقيع لماعة زائلة، وما حسبته خمولاً في الأخرى، كان جوهراً خفياً ثابتاً.

لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابهـا، ولا النـاس بوجوههم بل بقلوبهم.

لا ولا الفن بما تسمعه بأذنيك من نـبرات وخفـضات أغنيـة، أو مـن رنّـات أجـراس الكلام في قصيدة، أو بما تبصره بعينيك من خطوط وألوان صورة. بل الفن بتلـك المـسافات الصامتة المرتعشة، التي تجيء بين النبرات والخفضات في الأغنية، وبما يتسرب إليـك بوسـاطة القصيدة، مما بقي ساكتاً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر، وبما توحيه إليـك الـصورة، فـترى وأنت محدق إليها ما هو أبعد وأجمل منها.

لا يا أخي ليست الأيام والليالي بظواهرها، وأنا، أنا السائر في موكب الأيام والليالي، لست بهذا الكلام الذي أطرحه عليك، إلا بقدر ما يحمله إليك الكلام من طـويتي الـساكنة. إذاً لا تحسبني جاهلاً، قبل أن تفحص ذاتي الخفية، ولا تتوهمني عبقرياً، قبل أن تجردنـي مـن ذاتي المقتبسة لا تقل هو بخيل قابض الكف، قبل أن ترى قلبي؛ أو هو الكريم الجواد، قبل أن تعرف الواعز إلى كرمي وجودي. لا تدعني محباً، حتى يتجلى لك حبي بكل ما فيه من النـور والنار، ولا تعدني خلياً، حتى تلمس جراحي الدامية.

دراسة تحليلية لمقالة (القشور واللباب)

أتوقع الآن عزيزي القارئ، أنك فرغت مـن قـراءة مقالـة «القـشور واللبـاب» قـراءة متأنية، ولهذا فأنت مستعد معي لنبدأ في تحليلها مركزين على أربعة أمور رئيسة مـع الإشـارة إلى أن هذه التقسيات إنما هي لأغراض دراسية فقط، هي:

1. **إلى ماذا تهدف المقالة؟**

لا بد أنك لاحظت أيهـا القـارئ أن هـذه المقالـة تهـدف إلى إبـراز الجانـب الحقيقـي للحياة، وثني الناس عن نظرتهم السطحية إلى الأمور. والكاتب يرى بعين الناقد البصير هذه النظرة التي تعمي بصائر كثير من الناس، وتحجب عنهم الحقيقة، وتوقعهم في أحكام خاطئـة لهذا نراه يحذر من الانخداع بظواهر الأشياء، ويدعو إلى تبيّن اللباب من وراء القشور. **«أقول لكم ولنفسي: إنّ ما نراه بأعيننا، ليس بأكثر من غمامـة تحجـب عنـا مـا يجـب أن نـشاهده ببصائرنا، وما نسمعه بآذاننا ليس إلا طنطنه، تشوش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا».**

وبعد أن يقنعنا الكاتب بهدفه من خلال حشد الأمثلة الـتي تعـزز فكرتـه، يقـول: **«لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها، ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم».**

2. طبيعة المقالة

إذا دققت النظر في مقالة «القشور واللباب» لجبران خليل جبران، وجدت أنها مقالة ذاتية تبرز فيها شخصية الكاتب الآسرة؛ بما فيها من خيال عجيب وعاطفة متقدة. وهي بحسب اتجاهها مقالة نقد اجتماعي، تستهدف نقد الناس السطحيين الذين يتمسكون بالقشور.

والكاتب عميق في تأمله أحوال الناس والتقاط عيوبهم، بارع في التهكم والسخرية، إذ يقول: **«وقد تطوف في الأرض باحثاً عما تدعوه حضارة وارتقاء، فتدخل مدينة شاهقة القصور، فخمة المعاهد، رحبة الشارع والقوم فيها يتسارعون إلى هنا وهناك، فذا يخترق الأرض، وذلك يحلّق في الفضاء، وذلك يمتشق البرق، وغيره يستجوب الهواء... »**

وقوله: **«أنا وأنتم ايها الناس مأخوذون بما بان من حالنا، متعامون عما خفي من حقيقتنا فإن عثرأحدنا قلنا هو الساقط، وإن تماهل قلنا هو الخائر التلف، وإن تلعثم قلنا هو الأخرس، وإن تأوه قلنا تلك حشرجة النزع فه ومائت.**

3. أسلوب الكاتب

يتمثل تنظيم المقالة بأسلوب يتطابق مع نموذج بناء المقالة، فقد مهد الكاتب لموضوعه بمقدمة، قصيرة، تتسم بالطرافة والحيوية، لاجتذاب القارئ والاستئثار بانتباهه، فيقول:

«ما شربت كأساً علقمية إلا كانت ثمالتها عسلاً، وما صعدت عقبة حرجة إلا بلغت سهلاً أخضر، وما أضعت صديقاً في ضباب السماء إلا وجدته في جلاء الفجر».

وكل ما جاء بعد ذلك في المقالة هو تحليل وشرح لموضوعه الذي يطرحه:

«أنا وأنتم مشغوفون بقشور «أنا» وسطحيات «أنتم» لذلك لا نبصر ما أسرّه الروح إلى «أنا» وما أخفاه الروح في «أنتم»».

ومن خلال عرض الكاتب لأمثلة عدّة عزز بها فكرته، فإنه يخلص في ختام مقالته إلى إبراز الجانب الحقيقي من الحياة، إذ يقول:

«لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها، ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم...».

ومن ثم يخلص إلى أن الجمال الحقيقي هو ما يجب أن يبرز في الصورة والنغمة والقصيدة وفي الذات.

لم يُعن الكاتب في مقالته بالحقائق من حيث هي ،بل كما يراها من خلال نفسه، وأن شخصيته واضحة لك من خلال أفكاره وصوره التي يمزجها بإحساسه، وبذلك نلمس صدق عاطفته، وهي عاطفة تبدو في رسم الصورة الملائمة التي تتدرج مع الإحساس: «**أقول لكم، وربما كان قولي قناعاً يغشى وجه حقيقتي، أقول لكم ولنفسي: إن ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب أن نشاهده ببصائرنا وما نسمعه بآذاننا ليس إلا طنطنه تُشوّش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا؛ فإن رأينا شرطياً يقود رجلاً إلى السجن فعلينا الا نجزم في أيهما المجرم، وإن رأينا رجلاً مضرّجاً بدمه وآخر مخضب اليدين فمن الحصافة الا نحتم في أيهما القاتل وأيهما القتيل، وإن سمعنا رجلاً ينشد وآخر يندب فلنصبر ريثما نتثبت أيهما الطروب**».

لا شك في أن القارئ لهذه المقالة يجد في أسلوب الكاتب إيقاعاً موسيقياً ينفذ إلى النفس، يعتمد على التوازن الدقيق بين العبارات، ويأتي الايقاع في بعض المواضع من تكرار بعض الألفاظ وبعض الحروف.

عُرف هذا الأسلوب في أدبنا العربي الحديث بالأسلوب الجبراني، والذي يبدو فيه مصوراً أكثر منه كاتباً، يسعفه خيال خصب، وعاطفة متقدة، وموسيقا عذبة، والفاظ شفافة مبلورة، هذا الأسلوب الرائع جعل من جبران صاحب مدرسة أدبية وزعيم أدب المهجر.

4. **النتيجة**

كانت الفكرة الأساسية التي قامت عليها المقالة واضحة،إذ وضع المقياس للرقي الحقيقي الذي يتجلّى وراء القشور. وقد نجح الكاتب في عرض أمثلته التي استعان بها في شرح فكرته، في الشرطي الذي يقود رجلاً إلى السجن، وفي القصر والكوخ، اللذين تخرج من أولاهما متهيباً ومن الثاني مشفقاً، وفي المدينتين اللتين يمتد بك التبصّر في حقيقتهما، فترى أن ما توهمته رقياً في إحداهما، لم يكن سوى فقاقيع لماعة زائلة، وما حسبته خمولاً في الأخرى، كان جوهراً خفياً ثابتاً.

ثانياً: مقالة ضوء الشمس (مقالة موضوعية) للدكتور احمد زكي

وضوء الشمس أبيض اللون، فهكذا أثره في العين، ولكنك ترسل الشعاع منه إلى منشور ثلاثي من الزجاج، فيدخل الشعاع إلى الزجاج من سطح ليخرج من سطح آخر من أسطحه الثلاثة، ولكنه لا يخرج أبيض كما دخل، إنه يخرج وقد تفرق إلى شعاعات كثيرة، ومال بعضها عن بعض، وتجنب بعضها بعضاً، ليظهر كل منها على حقيقته- أحمر أو أخضر

أو غير ذلك- ولو أنك جمعت هذه الشعاعات الملونة مرة اخرى، فخلطتها فخرجت شعاعاً واحداً، لكان شعاعاً أبيض كالذي كان أول مرة، فذلك هو الطيف؛ شعاع أبيض تفرق إلى ما احتواه من شعاعات ذات ألوان.

وأنت ترى الطيف – أحمره وأخضره – في بيتك، فيما تثلَّث من زخرف الزجاج، فيما يتدلى من ثريات المصابيح ونحوها، وأنت ترى الطيف في السماء، وقد بَلَّ المطر هواءه، إنه قوس قزح بألوانه المعروفة المألوفة.

وما سبب تفرق هذا الشعاع إلى مكوناته من شعاعات حمراء،وخضراء،ونحوها؟

سببه أن كل شعاع ذي لون، إنما هو أمواج متواصلة من الضوء وتختلف أطوال الموجات للشعاعات فتختلف ألواناً، وأهم من هذا أن مجراها ينكسر عند خروجها من الزجاج، والانكسار ميل عن مجرى إلى مجرى، والشعاعات التي تختلف ألوانها، يختلف ميلها عند انكسار مخرجها من الزجاج، لهذا تخرج متفرقة.

الشعاعات الحمراء تميل عن مجراها الأول، مجرى الضوء الأبيض قليلاً، والشعاعات البرتقالية التي تميل عن ذلك المجرى الأول أكثر، لأن طول موجتها أصغر، والشعاعات الصفراء التي تليها تميل عن الشعاعات البرتقالية لأن موجتها أصغر منها، وتلي الشعاعات الصفراء الخضراء، فالزرقاء فالنيلية، فالبنفسجية، سبعة ألوان تميزها العين فيما ترى من الطيف، تصغر موجاتها كلما ذهبنا من الطرف الأحمر من الطيف إلى الطرف البنفسجي منه.

ونقول شعاعات سبع، وما هي بسبع، إنما هي آلاف، يندمج بعضها في بعض، ويتدرج بعضها إلى بعض، في موجات تتراوح أطوالها ما بين سبعة آلاف إلى ثلاثة آلاف وتسعمائة وحدة، لا سبيل إلى وصفها باللون.

التحليل والنقد

إذا دققت النظر في المقالة السابقة وجدت أنها مقالة موضوعية، من نثر المقال العلمي المتأدب ذي المضمون العلمي. ويدور حول قضية علمية، هي قضية ضوء الشمس، من حيث هو لون.

1. عرض الكاتب موضوعه بطريقة متسلسلة منطقية مترابطة. واستعان بثقافته العلمية الواسعة، ليعرض علينا فكرته، التي ذكرها في الجزء السابق لهذا النص، وهي: أنه يتناول ضوء الشمس من حيث هو نار ونور. وهو هنا يقرر أن ضوء الشمس يتراءى للعين أبيض اللون، ثم يحلل عناصره المكونة له.

2. الأفكار الجزئية التي تناولها الكاتب، هي:
   أ. ضوء الشمس أبيض اللون.
   ب. ينقسم ضوء الشمس إلى إشعاعات متعددة الألوان.
   ج. سبب انقسامه إلى إشعاعات.
   د. حقيقة العدد في الوان الطيف السبعة.
   ه. تعريف الطيف والإشعاعات.
   و. عرض تجربتين علميتين.
3. جاءت لغة المقالة محققة لهدف الكاتب، فـه ويعـرض مادتـه العلميـة في أسـلوب سـهل مُيَسَّر، بعيداً عن الجفاف العلمي، إذ نلمس فيه تكراراً وإيقاعاً جميلاً، مثل: مـال بعـضها عن بعض، تجنب بعضها بعضاً، وأنت ترى الطيف أحمره وأخضره، وأنت تـرى الطيـف في السماء.

   وهو يثير الاهتمـام والتـشويق سـواء بالاسـتفهام «ومـا سـبب تفـرق هـذا الـشعاع؟»، والاستدراك «فهكذا أثره في العين، ولكنك ترسل الشعاع منـه»، والنفـي بعـد التـصوير «ونقول شعاعات سبع، وما هي بسبع» والقصر الـذي يحمـل معنـى التأكيـد «إنما هـي آلاف».
4. أسلوب المقالة علمي متأدب، فالكاتب حريص على تحديد الفكرة وتحليلها، وقد استدل عليها بمنهج علمي أبرز معالمه الترتيـب والترابـط والتـدرج بـين عناصـر المقالـة. ولهـذا جاءت صوره قليلة، أشرنا إليها آنفاً.
5. هدف الكاتب أن يقنع القارئ بفكرته ويدفعه إلى التمسك بها، وهي بيان عظمة الخـالق من خلال النظر في عظمة مخلوقاته. وهو ما دأب عليه الكاتب في كتبـه وبخاصـة كتـاب «مع الله في السماء» وكتاب «مـع الله في الأرض» اللـذين نـشرهما في سلـسلة مقـالات علمية في مجلتي الهلال والعربي.

المبحث الثالث

أعلام المقالة

أولاً: يعقوب صرُّوف (1852-1927)

ولد يعقوب صروف في قرية الحدث القريبة من بيروت، ودرس في مدرسة الأميركان في عبية، ثم التحق بالجامعة الأميركية في بيروت، وتخرّج فيها عام 1870. وبعد ذلك تولى رئاسة وإدارة المدارس في صيدا وطرابلس لمدة ثلاث سنوات.

وفي سنة 1876 أنشأ مجلة «المقتطف» بمشاركة فارس نمر، ثم نقلها من بيروت إلى مصر سنة 1888، وظلّ يديرها طيلة حياته. وأدت هذه المجلة دوراً مهماً في خدمة الثقافة والعلم والأدب، فاكتسبت شهرة واسعة في مصر وسائر البلاد العربية.

امتازت كتاباته بالدقة العلمية ووضوح الفكر، واللغة السليمة، فكان صروف كا قال عنه العقاد: «نشأ عالماً طبع على ملكات العالم الأمين لفكره والحريص على حقيقته. كان مطبوعاً على التحقيق لأنه عالم يقول ما يعلم ويلتزم ما يفهم»[1].

وقد بَسَط في مقالاته العلمية التي كان ينشرها بطريقة منتظمة في مجلة «المقتطف» ما توصّل إليه العلماء الغربيون في قضايا علمية شتى، بأسلوب علمي متأدب يخل ومن الجفاف، ويقدّمها للقارئ بكثير من ملحوظاته واختباراته الخاصة. وقد جُمعت هذه المقالات بعدئذ في كتب.

له آثار صدرت في مجلدات، بعضها معرّب وبعضها الآخر مؤلف، مثل «سر النجاح» و«الحرب المقدسة» و«الرواد» و«أعلام المقتطف»و«رجال المال والأعمال»، ومن أهم ما نشره في المقتطف درس طويل عن «نوابغ العرب والإنجليز» وازن فيه بين المعرّي وملتن، وابن خلدون وسبنسر، وصلاح الدين وريتشارد قلب الأسد.

توفي يعقوب صروف سنة 1927.

نموذج من نثره: الدكتور شبلي شميل

العلماء فريقان: فريق يبحث ويحقق حتى يكتشف ناموساً طبيعياً تُبنى عليه الأحكام، أو حقيقة علمية تقام عليها القواعد «كإسحاق نيوتن مكتشف ناموس الجاذبية،وداروِن مكتشف ناموس الانتخاب الطبيعي، وباستور مكتشف أسباب الاختمار والفساد». وفريق

(1) عباس محمود العقاد، يسألونك، بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1981.

يتناول هذه النواميس والحقائق، ويبني عليها علوماً واسعة النطاق، ويفسر بها الأفعال الطبيعية والأعمال الإنسانية «كما فعل هكسلي وسبنسر وغوستاف ليبون وبوانكاره» وغيرهم من الذين أفادوا نوع الإنسان فوائد لا تقدر والعلماء الأولون هم أهل النظر في الغالب والآخرون من أهل العمل.وقد يقتصر عملهم على تعميم العلوم وترغيب الناس فيها، واتخاذها وسيلة لنفع الإنسان.

ولقد كان الدكتور شميل من هذا الفريق الأخير؛ لأنه تناول مذهب النشوء، وترجم كتاباً مفصلاً فيه وهو شرح بخنر على مذهب دارون. ثم توسّع في هذا الموضوع، وطبّقه على كل ما في الكون حاسباً إياه وسيلة لغاية سامية وهي إصلاح حال المجتمع الإنساني. ولوأتيح له أن يخدم بلاده في منصب سياسي لأدخلَ فيها إصلاحات كثيرة صحية وقضائية وتعليمية واجتماعية؛ لأن مذهب النشوء لا ينحصر في تفسير تولّد أنواع الحيوان والنبات بعضها لبعض، بل يتناول تولّد الأخلاق والشرائع والقوانين وكل أعمال البشر.

ثانياً: احمد امين (1886-1954)

كاتب ومفكر موسوعي، استطاع هو ونخبة من العلماء الموسوعيين أن يقود الحياة الثقافية في مصر والعالم العربي على مدى عقود من الزمن، فكان من أبرز رواد التنوير الإسلامي في العصر الحديث.

ولد أحمد أمين في الأول من شهر تشرين الأول «أكتوبر» عام 1886، في القاهرة، ونشأ في بيت علم وأدب، فكان أبوه «إبراهيم» أزهرياً مولعاً باقتناء كتب الدين واللغة والأدب، فضلاً عن أنه كان يحفظ القرآن الكريم، ويعمل مدرساً في الأزهر. وانعكس ذلك على «أحمد أمين» إذ فرض عليه برنامجاً في تلقي الدروس ومطالعة الكتب، لا يخل ومن صرامة في الإعداد والتربية.

تلقى تعليمه الابتدائي، ثم التحق بالأزهر، ولم تطل فترة انتظامه فيه، بسبب التحاقه بمدرسة القضاء الشرعي، وتخرج فيها سنة 1911؛ حاصلاً على الشهادة العالمية، ثم اختير معيداً فيها.. واختير عضوا بمجمع اللغة العربية سنة 1940، فضلاً عن عضويته في المجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع العلمي العراقي.

كما أشرف على لجنة التأليف والترجمة والنشر مدة أربعين سنة منذ إنشائها حتى وفاته. وكان آخر منصب شغله بعد إحالته إلى التقاعد منصب مدير الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية:

ولعلّ أهم ما أفاده من مدرسة القضاء الشرعي هو تعرّفه وتأثره بناظرها عاطف بك بركات، فقد صاحبه ثمانية عشر عاماً، ووجد فيه أباً روحياً، لما عُرف عنه من حزم وبصيرة والتزام بالحق والعدل.

ثقّف أحمد أمين نفسه تثقيفاً عالياً، فقد تعلم الإنجليزية وهو في العقد الثالث من عمره، وأكبّ على دراسة التراث العربي الإسلامي، فكانت له الريادة في دراسة الحياة العقلية الإسلامية منذ فجر الإسلام حتى بزوغ النهضة في العصر الحديث.

عمل في سلك القضاء، وأمضى فيه بضع سنوات، ثم رشحه الدكتور طه حسين للتدريس في كلية الآداب بالجامعة المصرية «جامعة القاهرة» حيث تولى تدريس مادة «النقد الأدبي». وتدرج في مناصبه، فرقّي إلى درجة أستاذ مساعد، ثم إلى أستاذ، فعميد لكلية الآداب سنة 1939. ولم يلبث أن استقال بعد عامين، بسبب نقل عدد من مدرسي كلية الآداب إلى الإسكندرية دون أن يكون له علم بذلك.

وعاد إلى عمله أستاذاً، وهو يردد مقولته الشهيرة: «أنا أصغر من أستاذ وأكبر من عميد»[1].

وتجدر الإشارة إلى أن علاقته بطه حسين قد تغيّرت بسبب تزكياته الخاصة التي وجدها غير صائبة، فما كان من العميد إلا أن قال عنه: كان يريد أن يغير الدنيا من حوله، وليس تغيّر الدنيا مُيسراً للجميع.

انتُدب أحمد أمين لدراسة الحياة العقلية في الإسلام ضمن مشروع وُلد في رحاب الجامعة المصرية، وضعه بالتنسيق مع اثنين من زملائه، هما: طه حسين وعبد الحميد العبادي، بحيث يدرسون الحياة الإسلامية من مختلف جوانبها، فيختص طه حسين بالحياة الأدبية، والعبادي بالحياة التاريخية، وأحمد أمين بالحياة العقلية.[2] واستطاع أن ينجز كتاب «فجر الإسلام» في آخر سنة 1926، ثم واصل مشروعه فكتب «ضحى الإسلام» بأجزائه الثلاثة، ثم «ظهر الإسلام» بأجزائه الأربعة، واستغرق ذلك سنوات امتدت حتى أواخر عمره.

وجمعت بعض مقالاته في كتابه الموسوم بـ «زعماء الإصلاح في العصر الحديث» ضمنه سيرة عشرة من المصلحين، برزوا في ميادين الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي.

(1) حياتي، ص200.

(2) م. ن، 155.

ولأحمد أمين موسوعة أدبية موازية لموسوعته الإسلامية، تمثلت في مقالاته الأدبية والاجتماعية التي تعد بالمئات، وهي مقالات نشرها في رحاب الصحافة الأدبية، فحين صدرت مجلة «الرسالة» سنة 1933 كان في طليعة محرريها وكتابها، ثم أخذ يكتب في مجلة «الثقافة» التي أنشأتها لجنة التأليف سنة 1939، وعهدت إليه برئاسة تحريرها. وكتب أيضاً في مجلات أخرى، منها: «الهلال» و«المصوّر» وقد جمعت هذه المقالات في كتابه الموسوعي «فيض الخاطر» في عشرة أجزاء. وهذا فضلاً عن مقالاته التي نشرها في مجلة «الهلال» وجاءت على شكل رسائل تربوية بعنوان «إلى ولدي» أتمّها اثنتي عشرة مقالة في كل شهر مقالة، وضمّ إليها رسائل أخرى.

تراوحت مقالات أحمد أمين بين المقالة الأدبية والاجتماعية والشخصية والفكرية وجاءت عفوية خالية من التكلف، وعبرت تعبيراً صادقاً عن شخصيته وتجاربه، فقد رد على الدكتور زكي نجيب محمود بسبب انتقاده كتب التراث، فأكد له أن الحضارة الغربية قامت على الحضارة اليونانية والرومانية، وأن المستشرقين هم أول من اهتم بالتراث العربي، فنشروا أصوله وذخائره.

وقبيل وفاته، دهمته الأمراض، فأصيب بمرض في عينه، ثم بمرض في ساقه أقعده عن الخروج من منزله إلا لضرورة قصوى، ولكنه لم ينقطع عن البحث والتأليف حتى توفاه الله في الثلاثين من أيار «مايو» عام 1954. وبموته خسر العالم العربي والإسلامي مفكراً كبيراً أرّخ للفكر الإسلامي وأرسى دعائم نهضة ثقافية.

اسلوب احمد امين

امتاز أحمد أمين بأسلوبه الواضح في التعبير، الذي يجمع بين موضوعية العلم ودقة الوصف. وهو متأثر بأبي حيان التوحيدي في حرصه على المعاني المبتكرة والآراء الصريحة الجريئة. وكان في تصويره لواقع الحياة لا يستنكف عن استعمال الألفاظ العامية والتعبيرات الإقليمية، التي فتن بها وأفرد لها أحد كتبه. وفي اسلوبه يقول الزيات:

«كان همّه من الكتابة أن يُقرر ويُقنع، لا أن يؤثر ويُمتع، ولعل منشأ ذلك فيه أن عقله كان اخصب من خياله، وأنّ علمه كان أكبر من فنه» [1].

وأسلوب أحمد أمين يعتمد على عرض الفكرة على حقيقتها دون تلوين لعبارته، وقد وصفه طه حسين أحسن وصف، حين نقد الجزء الأول من «فيض الخاطر» فقال:

(1) أحمد أمين: بقلمه وقلم أصدقائه ، ص16-17 لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1955.

«ومع ذلك فهناك شيئان لا أستطيع أن أختم هذا الفصل دون أن ألم بهما وأشير إليهما: فأما أولهما فهو أن الأستاذ أحمد أمين يسرف في حبه للمعاني وإعراضه عن جمال اللفظ، وغلوه في أن يكون قريباً سهلاً وسائغاً مألوفا ومفهوما من العامة وأوساط الناس، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التي لا حاجة إليها، ولا تدعو النكتة الفنية إلى استعمالها، وإنما هو تعمّد من الأستاذ وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي أحياناً، ويُغري بعض نقاده أن يزعموا أن إنشاءه ليس إنشاء أدبياً. وهو مع ذلك أحسن ما يكون الإنشاء الأدبي لو لم يتطرّف صاحبه – أحياناً – بهلهلة نسجه، متعمداً لذلك متكلفاً له مسرفاً فيه...

هذا أحد الأمرين، والأمر الآخر يتصل ببساطة الأستاذ التي أشرت إليها في أول هذا الفصل فما أكثر ما يقف الأستاذ عند الأولويات التي لا تخفى على أحد فيبسطها بسطاً ويفصلها تفصيلاً، ويظن فيها كأنه يعالج بعض المشكلات الغامضة»[1].

ثالثاً: احمد حسن الزيات (1889-1968)

ولد أحمد حسن الزيات في قرية «كَفر دَميرة» القديمة إحدى قرى الدلتا بمحافظة الدقهلية، في الثاني من نيسان «أبريل» عام 1889. ونشأ في أسرة متوسطة الحال تعمل بالزراعة، ودرس في الأزهر منذ نعومة أظفاره لسنوات عشر حيث تلقى علوم اللغة والدين، وكان يُوثر الأدب، إذ تعلّق بدروس الشيخ سيد علي المرصفي الذي كان يدرس الأدب في الأزهر، كما حضر شرح المعلقات للشيخ محمد محمود الشنقيطي والشيخ حسين المرصفي.

انتقل إلى الجامعة المصرية، مع طه حسين، وبعد تخرجه عمل بالتدريس في بعض المدارس الأجنبية الفرنسية، ودفعه ذلك إلى تعلم اللغة الفرنسية، ثم تقدم إلى مدرسة الحقوق الفرنسية وحصل على إجازتها في باريس سنة 1925، وعاد إلى مصر فعين رئيسا لقسم اللغة العربية بالجامعة الأميركية بالقاهرة عاماً، ثم خرج إلى العراق حيث عمل أستاذاً للأدب العربي بدار المعلمين العليا ببغداد سنة 1929، ثم عاد إلى مصر سنة 1932.

بدأت مسيرته الأدبية من مجلة «الرسالة» التي أنشأها في 15 كانون الثاني «يناير» عام 1933 وقد بيّن اتجاهها وهدفها فقال: «مبدأ الرسالة هو ربط القديم بالحديث، ووصل الشرق بالغرب. فبربطها القديم بالحديث تضع الأساس لما انهار بناؤه على الرمل، وبوصلها

(1) فصول في الأدب والنقد ، ص20-21.

الشرق بالغرب تساعد على وجدان الحلقة المفقودة»[1]. فكانت ذات أثر قوي في حركة الأدب العربي، ومنيراً لكثير من الأدباء العرب ردحاً من الزمن يقرب من ربع قرن، من بينهم العقاد الذي بدأ فيها مجموعة مقالاته عن «عبقرية محمد»، ومصطفى صادق الرافعي الذي حرص على الكتابة فيها، وجمع ما كتب في كتابه «وحي القلم». والزيات نفسه الذي جمع مقالاته فيها، بعنوان «من وحي الرسالة». وكتب فيها أيضاً جيل آخر من الكتاب منهم محمود محمد شاكر، وعلي الطنطاوي، وسيد قطب ومحمد مندور.

ومن أسف أن هذه المجلة الرائدة توقفت عن الصدور هي ومجلة «الرواية» التي أدمجت بها، ولم تفلح وزارة الإرشاد القومي في مصر من إحيائها فالزمن قد تغير، وأذواق القراء تطوّرت.

ومن الجدير بالذكر أننا لا نستطيع أن نحسب الزيات على أي مذهب من المذاهب الأدبية الحديثة على نحو ما كان عليه العقاد أو طه حسين أو جبران ونعيمه، وإنما يعد أسلوبه امتدادا لمدرسة الترسل، فكان يتحرى المعنى الجميل في اللفظ الجميل، في إطار أسلوب عربي يخلو من شوائب الإفرنجية أو العامية في الشكل، ولكنه لم يقف عند حدود القديم، بل حاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة.

وقد بثّ أفكاره وآراءه في مقالاته التي دعا فيها إلى الجمع بين الأدب العربي والأدب الأوربي «الغربي»، وكانت ثقافته الفرنسية تدفعه إلى الإقبال على الأدب الفرنسي ونقل كثير من روائعه، فترجم عن الفرنسية «آلام فرتر» لجوته، ورواية «روفائيل» للامرتين. فضلاً عن مجموعة قصص من الأدب الفرنسي. وكانت ترجمته لقصيدة «البحيرة» للامارتين أفضل ترجمة لها.

برع الزيات في كتابة المقالة، فكان من أشهر أعلام المقالة في النصف الأول من القرن العشرين[2]. وقد تراوحت مقالاته بين المقالة الأدبية والتأملية، ومقالة السيرة الشخصية. وجاءت هذه المقالات محكمة الصنعة، غنية بالإيقاع الموسيقي الذي يعتمد على توازن العبارات، والايقاع الجميل. والزيات لا يعمد إلى الإغراق في التقعّر اللغوي أو تعمّد

(1) انظر: مجلة الرسالة، مقدمة العدد الأول.

(2) انظر: محمد مصطفى هدارة وزملاءه، الأدب: نصوصه وتاريخه، 154-156.

الغريب بل يحافظ على نصاعة الديباجة وروعة البيان. وقد تهكم على الكتّاب الذين لا يُعنون بالأسلوب العربي السليم،وسمّاهم أنصار السندويتش في الأدب»[1].

من آثاره: «تاريخ الأدب العربي»، و«في أصول الأدب»، و«من وحي الرسالة». وكتب مأساة الشاعر «وضاح اليمن» ونشرها في صحيفة «البلاد» سنة 1930.

توفي الزيات بالقاهرة، في الثاني عشر من ماي و«أيار» عام 1968، ونقل جثمانه إلى قريته ودفن بها.

نموذج من نثره

مقال «الأمل»[2]

النص

الله في السماء، والأمل في الأرض، وبين رَوْح الله المؤاسي، ومَدَد الرجاء الآسي، تندمل الجفون القريحة، وتلتئم القلوب الجريحة، وتنتعش الجدود العاثرة. الكروان يموت فرخه في المساء، وفي الصباح يرقص ويصدح، والشاة يُذبَحُ حَمَلُها في الحظيرة، وفي المروج تثغو وتمرح والقلبُ يُقطع من القلب والرُّوح تُنزع من الروح، ثم يعيش المحبُّ بعد حبيبه، والوالد بعد ولده، كما يعيش النهر الناضب في ارتقاب الفيضان، والرّوض الذّابل في انتظار الربيع.

لله على الناس نعمتان لا يطيب من دونهما العيش، ولا يبلغ إلا عليهما العُمرُ: النسيان والأمل. ماذا كان يصنع الأسى بالقلوب الوالهة إذا لم يَمْحُ النسيان من الذهن صورة الحبيب الراحل أو الهاجر ؟ تأمل حالك يوم فَجعَك الموتُ في عزيز عليك، أما كنت تجد لهيب الحزن متصلاً يُوقِدُ صدرك من غير خُبُوّ، ويُذيب حشاك من غير هدنة؟

تصوَّر دوام هذه النار على نياط القلب وأعصاب الجسد، ثم قدِّرْ في نفسكَ الحياة على هذه الصورة. على أنها والحمد لله لا تدوم، فإن الجبار الذي سلّط الألم على الروح هو الرؤوف الذي سلّط الزمن على الألم، فالزمن لا ينفكّ يسحب ذيول الأيام والليالي، على الصور والآثار حتى تنطمس وتعفو الرسوم ولا يبقى من المفقود إلا صورة لا تنطق، ولا من الجرح إلا ندبَة لا تُحسّ.

(1) انظر: محمد مصطفى هدارة وزملاءه، الأدب: نصوصه وتاريخه، 154-156.

(2) وحي الرسالة، المجلد الثاني، 282-283.

وماذا كان يفعل اليأس بالنفوس المكروبة إذا لم يفتح الأملُ أمامها فرجة في الأفق المطبق، وفُسحة من الغد المجهول؟

يا ويلتا للفقير! يعتقد أن فقره يدوم بدوام الحياة، وللمريض يرى أنّ مرضه ينتهي بانتهاء الأجل، ويا بُؤسى للحياة إذا لم يقل المأزوم والمحروم والعاجز، إذا كان في اليوم قنوط، ففي الغد رجاء، وإذا لم تكن لي الأرض، فستكون لي السماء.

التحليل

إذا لاحظت أسلوب الزيات في هذا المقال الذاتي وجدته محكم الصنعة، يوفر له قيماً لفظية وإيقاعاً موسيقياً يعتمد على التوازن الدقيق بين العبارات. انظر إلى قوله: «**الله في السموات والأمل في الأرض- وبين روح الله المؤاسي ومدد الرجاء الآسي- تندمل الجفون القريحة وتلتئم القلوب الجريحة وتنتعش الجدود العاثرة**».

ويأتي الايقاع في بعض المواضع من السجع والتجنيس، كما في «المؤاسي والآسي» أو «القريحة والجريحة»، أو من تكرار بعض الألفاظ وبعض الحروف كقوله: «**والقلب يقطع من القلب، والروح تنزع من الروح**» فضلاً عن مؤثرات صوتية كثيرة يمكن إدراكها.

وهكذا تطغى ألفاظه على معانيه، ويغدو أسلوبه «ضفيرة منسقة من الألفاظ الموسيقية الجلجلة، أو قطعة من الفسيفساء أبدعتها يد فنان صناع»[1] وبذلك عُدّ من أصحاب الألفاظ لا من أصحاب المعاني، تقرأه فتروعك منه صور بيانية أخاذة، كصورة النهر الناضب الذي ينتظر ماء الفيضان، والروض الذابل الذي يترقب مجيء الربيع، وغيرها من الصور البديعة التي تجل وتأملاته وخطراته. وتروعك منه الأصوات الموسيقية الخلابة، فأنت منه بإزاء أديب بارع في اختيار ألفاظه، يحسن إنشاءه الأدبي لو لم يتزلق في هذه اللفظية المحكمة.

رابعاً: احمد زكي (1894-1975)

أحمد زكي[2] عالم أديب، وكاتب متمّرس بشؤون المقالة في مختلف مناحيها العلمية والاجتماعية والسياسية، بأسلوب علمي متأدب، فيه متعة للقارئ وفيه فائدة علمية.

ولد في الخامس من أبريل «نيسان» عام 1894، بمحافظة السويس، وتلقّى دروسه الابتدائية فيها، ولم تلبث أسرته أن انتقلت إلى القاهرة حيث أتمّ المرحلة الابتدائية عام 1907،

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص69.

(2) هو اسم الشهرة، اما اسمه كاملاً فهو: أحمد رزان زكي محمد حسين عاكف.

والتحق بالمدرسة التوفيقية الثانوية، وأنهى تعليمه الثانوي فيها عام 1911 بتفوّق، إذ كان ترتيبه الثالث عشر على القطر المصري. ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا وتخرّج فيها عام 1914.

عمل بعد تخرجه مدرساً في السعيدية الثانوية، ورُشّح للسفر في بعثة إلى انجلترا لاستكمال تعليمه، لكنه رسب في الكشف الطبي، فعاد إلى التدريس معلماً فمديراً لمدرسة وادي النيل الثانوية بباب اللوق بالقاهرة. ولم يلبث أن سافر إلى بريطانيا لإكمال دراساته العليا، فدرس الكيمياء، وحصل على بكالوريوس علوم من جامعة ليفربول عام 1923، ودكتوراه الفلسفة في الكيمياء عام 1924، ثم التحق بجامعة لندن وحصل على درجة الدكتوراه في العلوم عام 1928.

عمل في سلك التعليم الجامعي أستاذا مساعداً للكيمياء العضوية في كلية العلوم بجامعة القاهرة، ثم أستاذا عام 1930 ليكون أول أستاذ مصري في الكيمياء، ثم عميداً بكلية العلوم. وتوّج حياته الوظيفية والسياسية بمنصبين مهمين: أولهما توليه وزارة الشؤون الاجتماعية لفترة وجيزة قُبيل ثورة 23 يولي و1952، والثاني اختياره مديراً لجامعة القاهرة إبان عامي 1953 و1954. وبعد تقاعده عُرض عليه مشروع إصدار مجلة العربي، بوصفها مجلة ثقافية رصينة، فأنشاها في ديسمبر «كانون الأول» عام 1958، واستمر في رئاسة تحريرها سبعة عشر عاماً. وظّف خلالها تجربته الفكرية والإنسانية في إخراج مجلة ثقافية، امتزجت فيها الأصالة والمعاصرة، وأدّت دوراً تنويرياً في الحياة العربية ولا تزال.

عرف أحمد زكي بنشاطه في الكتابة الصحفية، بوصفه عالماً وأديباً وكاتباً مثقفاً في مختلف صنوف المعرفة من تاريخ وسياسة وأدب وعلوم ولغة، أضفى على كتاباته طابعاً موسوعياً. وعرف بأسلوبه العلمي المتأدب الذي مكنه من تيسير الموضوعات العلمية المعقدة، لتناسب عقول الناشئة وغير المتخصصين.

نشر آراءه ومقالاته في مجلات متعددة، منها مجلة «الرسالة» التي بدأ يكتب فيها منذ عام 1933 بصفة شبه دائمة، ومجلة «الهلال» التي تولى رئاسة تحريرها فيما بين عامي 1946 و1950، ومجلة «العربي» التي كان يكتب في كل عدد من أعدادها مقالتين أو ثلاث في مختلف الموضوعات العلمية والاجتماعية والسياسية والمستقبلية، وكانت مقالاته من أمتع أبواب المجلة.

أما أول كتبه الجامعة لمقالاته[1] فهي: «سَلَطة علمية» عام 1948، وقد جمع فيه مجموعة من أحاديثه الإذاعية بلغت عشرين حديثاً، وكتاب «مع الله في السماء» عام 1948 ركز فيه على موضوعات تتعلق بعلوم الكون والفضاء. وفي عام 1950 نشر كتابه الثالث «ساعات السَّحر» ويضم مقالات صحفية واجتماعية كان قد نشرها في مجلتي «الهلال» و«الاثنين» وفي عام 1951 نشر مجموعة قصصية بعنوان «بين المسموع والمقروء» ضمّت ثلاثين أقصوصة. وفي مايو 1954 نشر كتاباً خامساً بعنوان «مع الناس» ويضم مقالات اجتماعية ونفسية.

ونشرت له دار الشروق عام 1977 مجموعة مقالات علمية بعنوان «في سبيل موسوعة علمية». كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب «مع الله في الأرض» عام 1979، تضمن اثنين وأربعين مقالاً من مقالاته العلمية في مجلة «العربي»، وصدر له كتاب بعنوان «حديث الزمان» في سلسلة كتاب الهلال تضمّن خمسة وأربعين مقالاً مختاراً من مقالاته على مدى عقد من الزمن (1948–1957). فضلاً عن تعريب أعمال أدبية عن الإنجليزية منها: «غادة الكاميليا» لألكساندر دوماس الابن، و«جان دارك» لبرنارد شو. وتدل هذه الترجمات على طبيعة نشاطه العلمي وذوقه الأدبي.

تجدر الإشارة إلى أن أعماله تحولت إلى مراجع موثوقة في عدد من الجامعات ومراكز البحث العلمي. وكان أحمد أمين قد سبق إلى توصيفه بدقة خلال خطاب استقباله عضواً بمجمع اللغة العربية في الأربعينات من القرن الماضي، قائلاً: «إنه كيميائي عظيم وأديب كبير مزج بين العلم والأدب، كما يُمزج بين السكر والماء، فبينما تراه في معمله بين الأنابيب والمحاليل، تراه في مكتبه يحلل الكلمات ويستخرج المعاني ويصوغ الأفكار»[2].

توفي أحمد زكي في القاهرة، في الثالث عشر من أكتوبر «تشرين الأول» عام 1975، عقب مرض لم يمهله طويلا. وقد مثّلت وفاته غيابا لعالم أديب، بذل حياته من أجل النهوض بالعلم والمعرفة، في مصر وفي العالم العربي على وجه العموم.

(1) انظر: محمد الجوادي، د. أحمد زكي حياة ثرية بالرغم من بُعد الرحيل، مجلة (العربي) العدد 557 أبريل 2005، ص 114.

(2) انظر: مجلة العربي، العدد 525 أغسطس (آب)، 2002، ص19.

نموذج من نثره: غرباء في أجسامنا[1]

الإنسان لا يُمارس الهضم ولا يستطيع، إنه يستطيع أن يأكل، وهذه تكاد تكون الإرادة الوحيدة التي يستطيع ممارستها، أما ما يأتي بعد ذلك من هضم في فم، ففي معدة ففي مِعاء غليظ، وحتى تخرج الفضلات من جوفه، إما ذات صلابة عن طريق المستقيم وإما هي ماء بول عن طريق المثانة، فكل هذه الإجراءات تجري، وهي خارجة عن إرادته.

إنها تجري في باطنه على غير وعي منه، وعلى غير علم. وإذا سألته عن موضع طعامه في ساعة ما، من جهازه الهضمي، ما درى، إلا ظناً. إن جسمه خرج من زمامه. ونحمدُ الله أنه خرج. فالعمليات التي تجري بعيداً عن وعيه، يلفُّها التعقيد والتركيب، والمواد التي يصنعها الجسم أدوات للهضم تعل وعن فطنة الإنسان عُلُوّاً كبيراً، تعل وعن فهمه. أما أنْ يُكلّف صُنعها وهي في تراكيبها الكيماوية المتراكبة، فأمل يجعل من الأحلام خرافة.

إن الإنسان يبدأ بوضع الطعام في فمه، ثم لا يلبث أن يرى فكّيه يتحرّكان بمضغان الطعام. والمضغُ عادةٌ كادت أن تكون غريزة. والطفل يمضغ وهو لا يدري، لِمَ يمضغ؟ وتحريك الفكّ، بل مجرّد وضع الطعام في الفم ومسُّه جُدرانه، يُجري اللعابَ في الفم. واللعاب تفرزه غُدد ست، اثنتان تحت اللسان، واثنتان تحت الفك الأسفل، واثنتان قرب الأذن. وهو يحتوي خمائر هاضمة، لا يعلم الطفل، وما كان يعلم الرجل من أمرها شيئاً، إلا من دَرْسٍ في مدرسة. وما كان له في هذه الخمائر ولا في عملها خيار، إنها تعمل وهي خارجة عن وعيه تماماً.

والإنسان لم يطلب إلى الغُدد اللعابية أن تعمل. لم يقل لها: هذا هو الطعام فابدئي الآن وافرزي. إن الجسم يرفض تدخل الإنسان ولو أنه استطاع. إن الذي طلب إلى الغدد اللعابية أن تعمل إنما هي الأعصاب المنتشرة في الفم. مسَّ الطعامُ هذه الأعصابَ فقامت بواجبها، فأخبرت الغُدَدَ اللعابية أن الوقت حان للعمل، فقامت تعمل على الفور. وهذه الأعصاب هي بعض ذلك الجهاز العصبي المتصل بالأحشاء وهو غير إرادي، يعمل بعيداً عن إرادة الإنسان.

والذي نريد أن نؤكده أننا نعيش في أجسامنا غُرباء عنها. إن جسمنا كالمنزل الذي نسكنه، بناه غيرنا وسكنّاه. وفوق ذلك نحن سكنّاه ولسنا ندري ولا ندرك مما يجري في داخله

---

(1) احمد زكي، غرباء في أجسامنا، العربي عدد سبتمبر 1975.

شيئاً، لا في هضم، ولا دورة دم، ولا تنفس. وهو مسكن من بادئ أمره إما سيئ وإما طيّب، ولم يكن لنا خيار في سكناه.

هذا الخَلق عصيّ على الفهم، فلنقف به عند الوصف، ولا تقل بعد ذلك شيئاً.

المبحث الرابع

الخاطرة

الخاطرة فن نثري حديث، تفرّع عن المقالة، وارتبطت نشأتها بالصحافة في مختلف مناحيها الأدبية والثقافية والاجتماعية والسياسية، واستقرّت أساليبها على أيدي كبار الأدباء من أمثال أديب إسحاق، وجبران خليل جبران، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، ومي زيادة، وعبد الوهاب عزّام وغيرهم.

ثمة اختلاف بين الخاطرة والمقالة من عدة وجوه: فالخاطرة ليست فكرة ناضجة وليست وليدة زمن بعيد وإنما هي فكرة عارضة طارئة. لا تعرض من كل الوجوه، بل هي مجرّد لمحة. ولست كالمقالة مجالاً للأخذ والرد، ولا تحتاج إلى الأسانيد والحجج القوية لإثبات صدقها، بل هي أقرب إلى الطابع الغنائي.... ثم لا ننسى الاختلاف في الطول، فالخاطرة أقصر من المقال، وهي لا تتجاوز نصف عمود من الصحيفة، وعموداً من المجلة...»[1].

ونخلص من هذه الإشارة إلى أن الخاطرة فكرة عارضة «واحدة» يستلهمها الكاتب من ملاحظاته اليومية، ثم يعرضها في سطور قليلة، دون أن تتاح لها فرصة النضج الكافي أو الاختمار في ذهن صاحبها، ومن ثمّ فهي تفتقر إلى العمقِ والنظرة الشاملة.

لقد أصبحت الخاطرة مادة صحفية مهمة، تلفت أنظار القراء إلى ضرورة الاهتمام بما تدعو إليه من خصال رفيعة وقيم نبيلة، وكان من جملة الذين كتبوا في هذا اللون من النثر أحمد الصاوي محمد (-1989) في زاوية «ما قل ودل»؛ وعلي أمين (-1976) في زاوية «فكرة»؛ ومحمود شقير ويعقوب عويس في زاوية «فسحة من الكلام» وهناك من جمع خواطره في كتاب، من أمثال إسحاق موسى الحسيني (-1990) في كتاب «مذكرات دجاجة»؛[2] ومطلق عبد الخالق (-1937) في كتاب «خواطر وآلام»[3]؛ وتيسر سبول (-1973) في «خواطر حول الفن والتراث والتاريخ» ضمن كتاب أعماله الكاملة، صفحة 309-331 إذ كتب اثنتي عشرة خاطرة.

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار اللفكر العربي، القاهرة، ط4، 1968، ص 291 و292.

(2) القاهرة، دار المعارف، 1943.

(3) البيليوغرافيا، 1900-1972، ص235.

تدور الخاطرة حول موضوعات منتزعة من واقع الحياة، وقد تعدّدت أنواعها، فهناك: الخاطرة الأدبية، والنقدية، والسياسية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية. ولا بد أن تتسم بجملة خصائص، منها:

1. أنها تدور حول فكرة واحدة، ذات قدرة على التأثير «وحدة الانطباع».
2. القِصَر والايجاز.
3. التركيز في الأسلوب، والاقتصاد في التعبير، واستعمال لغة مكثفة.
4. البعد عن التحليل العميق أو التأمل العقلي.
5. أنها تتسم بروح الدعابة والسخرية الناعمة.

كذلك لا بد أن يتسم كاتب الخاطرة بجملة صفات، منها:

1. توقّد الذهن، ورهافة الحس، ودقة الملاحظة، وسرعة التأثر بأحداث الحياة ومواقفها.
2. الإحساس بالقلق من واقع الحياة، وروح النقمة على مفاسدها.
3. الوعي بقضايا المجتمع، والقدرة على السخرية والتهكم الهادفين إلى الإصلاح الاجتماعي.
4. التقرب إلى القارئ بحيوية، وإمتاعه والتأثير فيه.

من كتّاب الخاطرة في الأدب العربي الحديث

عبد الوهاب عزّام (1894-1959) [1]

ولد عبد الرحمن عزّام في أول أغسطس «آب» عام 1894، في قرية الشوبك الغربي بمصر، لأسرة عريقة في السياسة ومقاومة المحتل الإنجليزي، فوالده الشيخ محمد حسن بك عزام عض ومجلس شورى القوانين، انتخب في أول مجلس نيابي بعد دستور 1923. ولم تلبث أسرته أن انتقلت إلى القاهرة، حيث عاش عبد الوهاب عزام. أرسله والده إلى الكُتّاب حيث حفظ القرآن الكريم، وتهيأ للأزهر الذي ألحقه أبوه به، فأقبل على العلوم الدينية واللغوية، ثم التحق بمدرسة القضاء الشرعي وتخرّج فيها عا 1920، وبسبب تفوقه عُيّن مدرساً بها.

(1) انظر: نعمات احمد فؤاد، في ذكرى عبد الوهاب عزام، مجلة (العربي)العدد 305 أبريل 1984، ص124-128.

درس الآداب والفلسفة في الجامعة المصرية، وحصل على درجة الليسانس فيها سنة 1923، ثم التحق بمدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن إبّان عمله في السفارة المصرية في لندن، وحصل على درجة الماجستير في الأدب الفارسي عام 1927، كان موضوعها «التصوف في رأي فريد الدين العطار».

عُين بعد عودته إلى مصر مدرساً في كلية الآداب بجامعة القاهرة، ثم سجل رسالته عن شاهنامة الفردوسي في الأدب الفارسي، وحصل عليها عام 1932، ليترقى أستاذاً مساعداً للغات الشرقية بكلية الآداب، فأستاذاً عام 1939، ثم عميداً لكلية الآداب، ورئيساً لقسم اللغات الشرقية بها سنة 1946. اختير عضواً في عدة مجامع علمية، منها مجمع اللغة العربية بالقاهرة، والمجمع العلمي العربي بدمشق.

انتقل إلى السلك الدبلوماسي، فعين سفيراً لمصر في المملكة العربية السعودية سنة 1947، ثم في باكستان، عام 1950، ثم سفيراً مرة أخرى في السعودية واليمن حتى تقاعده عام 1956. وبعد تقاعده رشحته السعودية لتنفيذ مشروع تأسيس جامعة الملك سعود، وأصبح أول مدير لها حتى وافته المنية في الثامن عشر من يناير «كانون الثاني» عام 1959.

عزام المؤلف والمترجم

عرف عبد الوهاب عزام بكتاباته في الأدب العربي، وفي الأدب الفارسي، فضلاً عن جهوده في الترجمة، فقد كان يجيد العربية والتركية والفارسية والأردية والإنجليزية والفرنسية، وقد أثرى هذه اللغات بالتأليف فيها، والترجمة عنها. ومن مؤلفاته: «ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام» و«المعتمد بن عباد» و«التصوف وفريد الدين العطار» و«مدخل الشاهنامة العربية للبنداري» و«أوزان الشعر الفارسي والأدب الفارسي» بالاشتراك مع الدكتور يحيى الخشاب، ونظم وهو في باكستان رباعيات شعرية عُرفت بـ «مثاني عزام» وهي ثلاثمائة رباعية آثر أن يسميها «المثاني» تمييزاً لها عن رباعيات الخيام. ومال فيها إلى التفاؤل:

قيل: ليلٌ مظلمٌ، قلت اذكروا

في ظلام الليل إشراق الصباح

قيل: غيمٌ مُعتمٌ، قلت انظروا

رُبَّ نجمٍ من وراء الغيم لاح

ومن جهوده في النشر كتاب «الورقة في تاريخ الشعراء» لمحمد بن داود بن الجراح الوزير العباسي المعروف. كما ترجم فصولاً من المثنوي عن الفارسية.

نموذج من خواطره

أخرجنا على خير

سمعت امرأة تذكر آفات الحياة وتنازع الناس وتقاتلهم، وما ينذر الناس من الحرب والدمار، وختمت كلامها قائلة: ربنا يُخرجنا منها على خير. قلت: لماذا لا تدعين أن يُبقينا على خير؟ إن الدعاء بصلاح الناس وطيب العيش في هذه الدنيا خير من الدعاء بخروجنا منها. إننا هنا للجِدّ والكدح والإصلاح والتعمير، ونُصرة الخير جَهْدَ الطاقة، ودفع الشر وسع الناس، لا لننتظر الخروج. وفي هذا الجهاد سعادة على ما فيه من نَصَب. الحياة لولا الجهاد لا لذّة فيها، انتظار لا متعة فيه، وركود ممل، وخمود أشبه بالموت. لولا الأمل والعمل ما رغب الناس في الحياة، ولا طاب لهم العيش، فهذا الجهاد عبادة وأي عبادة، وإنّ فيه لخيري الآخرة والأولى. فلنأمل ولنعمل، ونبتسم لعبوس الدنيا، ونرضَ بسخطها، وننشط للكفاح.

إن آفات الطبيعة كثيرة، وقد زادها الإنسان لشقائه، ورحم الله أبا الطيب، إذ يقول:

كلما أنبتَ الزمانُ قناةً   ركّبَ المرءُ في القناة سِنانا

ومرادُ النفوسِ أصغرُ من أن   نتعادى فيه وأن نتفانى

ولو تعاون الناس على دفع الآفات واقتحام العقبات لذلّلوا كثيراً من صعاب الحياة، وذلّلوا كثيراً من عُسرها، ولكنهم يزيدون عليها حتى ليشفق الناس اليوم من أفعال البشر أكثر مما يشفقون من الآفات الطبيعية، وحتى يتمنى بعض الناس أن يخرج من الدنيا على خير، يرى الموت أهون عليه من هذه الحياة، والفناء أسلم من هذا البقاء، لا لا، فلنرقب الخير ولنعمل له، ولنكدح في الحياة طالبين خيره، دافعين شرّها غير يائسين من رَوح الله. فعسى أن يهتدي الناس إلى الحق والخير، ويتعاونوا على الصلاح والبّر، ويعمروا الأرض ليسعدوا بعمرانها.

تعليق

هذه الخاطرة الاجتماعية تتسم بطابع شخصي إنساني، ارتبطت بحساسية الكاتب ومدى تأثره بشأن من شؤون الحياة والناس. فهو ينطلق من حادثة جزئية ويستخرج منها دلالتها، ويبين ما في هذه الدلالة من زيف، بأسلوب سهل مرن، يعتمد على الفطرة. وهو لا يتجاهل وجود المصائب في الحياة، ولا وجود الشر في الإنسان، ومن ثم لم يتجاهل واقعاً مشاهداً تمثل في تلك المرأة التي تتأفف من الحياة، وتدع والله أن يخرجها من الدنيا على خير، ولكنه يخالفها في هذه النظرة المتشائمة للحياة، إنه ينظر إلى الحياة نظرة أعمق: «الحياة لولا الجهاد، لا لذة فيها، انتظار لا متعة فيه، وركودٌ أشبه بالموت، لولا الأمل والعمل ما رغب الناس في الحياة، ولا طاب لهم العيش».

والكاتب هنا متأثر بموقف هذه المرأة، ويتألم لحالها، إلا أن نظرته إلى الحياة تختلف، نظرة تستند إلى معتقد ديني سليم، هو تلك النظرة الإسلامية التي تنظر إلى الحياة نظرة عملية، بوصفها تقوم على الكدّ وقيمتها في هذا الكد: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ ٦ ﴾ [الانشقاق: 6].

وهو يحثُّ الناس على دفع آفات الحياة وتذليل صعابها، بدلاً من الاستسلام لها. وهكذا نجح في إيصال فكرته إلينا، القائمة على الحياة والعمل على نصرة الجانب المشرق فيها، وترتَّبَ على ذلك إقناعنا بفكرته والتأثير فينا.

الفصل السادس

القصة القصيرة

المبحث الأول: القصة القصيرة: دراسة نظرية

المبحث الثاني: القصة القصيرة: دراسة تطبيقية

نموذج قصصي (1): اليوم تبدأ الحياة لمحمد مصطفى هداره

نموذج قصصي (2): خبر الآخرين لمحمود شقير

الفصل السادس

القصة القصيرة

المبحث الأول

القصة القصيرة: دراسة نظرية

تمهيد

وُلدت القصة بمفهومها العام منذ أقدم العصور الأدبية، إذ ظهرت بأشكال متعددة، كالحكاية والخرافة والأسطورة، وورد لفظها وكثير من اشتقاقاته في القرآن الكريم، في آيات متعددة، منها قوله تعالى:

﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْقَصَصُ ٱلْحَقُّ ﴾[آل عمران: 62].

﴿ نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِٱلْحَقِّ ﴾[الكهف: 13].

﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ ﴾ [يوسف: 3].

ووردت بمختلف أشكالها في كتب التراث العربي، مثل: «كليلة ودمنة»، و«البخلاء»، والمقامات، وقصص الأمثال، و«حي بن يقظان»، و«ألف ليلة وليلة»، وحديثاً في «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي.

ولكن القصة بمفهومها الحديث فن أدبي غربي، انتقل إلينا في عصر النهضة الأدبية الحديثة، ضمن فنون أدبية أخرى كالمقالة والرواية والمسرحية. وقد ترسَّخت على أيدي كُتّاب، أبرزهم: بلزاك، وموباسان في فرنسا، وإدغار ألن بو في أمريكا، وأنطون تشيكوف في روسيا.

ارتبطت نشأة القصة القصيرة بظهور الصحافة الأدبية وازدهارها في نهايات القرن التاسع عشر، إذ ظهرت عدة مجلات منها، "الجنان" و"المشرق" في لبنان، و"الضياء" و"فتاة المشرق" في مصر، و"النفائس العصرية في فلسطين". وكانت هذه المجلات تنشر القصص الموضوعة والمترجمة والمعربة عن الآداب الغربية.

ثم ظهر جيل الرواد، فظهر محمد تيمور (1921م) رائد القصة القصيرة في مصر، إذ كتب أول قصة قصيرة بعنوان "في القطار" ونشرها في مجلة "السفور" عام (1917م). وتلاه آخرون أبرزهم محمود تيمور (-1973م) الذي يعد أبرز كتاب القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ويحيى حقي (- 1992م) الذي أغنى هذا الفن إبداعاً ونقداً.

وبرز في المهجر جبران خليل جبران (-1932م) صاحب مجموعة "عرائس المروج" التي نشرها عام (1906م)، وميخائيل نُعيمة (-1988م) صاحب قصة "العاقر" التي نشرها عام (1917م)، وتعد من أنضج المحاولات القصصية.

أما الأعلام الذين تلوا جيل الرواد فهُم كُثر، من أبرزهم:

1. في مصر: يوسف الشاروني، وأمين يوسف غراب (-1971)، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس.
2. وفي سوريا: وداد السكاكيني(-2002)، وغادة السمان، وزكريا تامر.
3. وفي فلسطين والأردن: محمود سيف الدين الإيراني، وسميرة عزام، ومحمود شقير، ومؤنس الرزاز (-2002) وغيرهم.
4. وفي لبنان: كرم ملحم كرم، وسهيل إدريس، وإلياس خوري.
5. وفي السودان: الطيب صالح.

مفهوم القصة القصيرة

تعددت تسميات فن القصة بحسب الطول، ومنها:

الرواية Novel، والقصة Story، والقصة القصيرة الطويلة Novella، والقصة القصيرة (الأقصوصة) Short Story، والقصة القصيرة جداً Sketch.

ولعل أشمل تعريف لها أنها «نوع من السرد اللغوي، يصور قطاعاً من الحياة، ويقتصر على حادثة أو بضع حوادث. يتألف منها موضوع مستقل بشخوصه ومقوماته، وتصور موقفاً تاماً من حيث التحليل والمعالجة والأثر الذي يتركه في المتلقّي»[1].

(1) محمود حسني، فنون النثر العربي الحديث، ص 12.

وإذ نقف عند هذا التعريف، تتبيَّن لنا سماتٌ لهذا الفن، منها:

1. صغر حجم القصة القصيرة، فهي لا تقل عن خمسمائة كلمة ولا تزيد على عشرة آلاف، بحيث ينتهي القارئ من قراءتها خلال وقت قصير.أما القصة القصيرة جداً، فتقع في بضعة أسطر.
2. تتسم بالوحدة والتركيز، فهي تدور حول حادثة واحدة وموقف مفرد، وشخصية واحدة، وزمن مُحدد. وإذا كثرت شخصياتها «وجب أن يجمعها غرض واحد وإلا انقطع تطور الحدث بتشتت ذهن القارئ بين شخصيات متباينة»[1].
3. وحدة الانطباع (وحدة التأثير): إذ تعمل جميع عناصرها وأجزائها معاً، بقصد إحداث أثر وجداني ذهني في المتلقي. ولأجل ذلك عدّ النقاد قصة »اللص والكلاب« لنجيب محفوظ – على الرغم من طولها – ليست سوى قصة قصيرة.

أنواع القصة القصيرة وأبرز أشكالها

تعددت أنواع القصة سواء بحسب موضوعاتها، أو بحسب اتجاهاتها ومواقف كتابها، وبحسب أشكالها، فمن حيث الموضوعات هناك القصة الاجتماعية والنفسية والبوليسية وغيرها. ومن حيث الاتجاهات هناك القصة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها.

وأما بحسب أشكالها[2]**، حيث يتم التركيز على نوع الحبكة، فهي:**

1. **قصص ذات حبكة شخصية**، وتسمى قصة ذات حبكة فضفاضة أو مفككة[3]Loose. وتعتمد وحدة العمل القصصي على الشخصية والجو الذي تتحرك فيه القصة أكثر من اعتمادها على التسلسل المنطقي للأحداث، في مثل القصة النفسية الحديثة التي تقوم على تيار الوعي والتداعي الحر.
2. **قصص ذات حبكة حدث**، وتسمى حبكة عضوية Organic، حيث تسير الحوادث بشكل منطقي متسلسل، يعتمد كل جزء على الذي يسبقه بالتوالي والسببية.

---

(1) شكري عياد وآخرون، البلاغة والنقد، ص 145.

(2) انظر: حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، ص 32 وما بعدها.

(3) انظر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص 73.

3. **وهناك أشكال تقوم على أسلوب العرض:** كاليوميات، أو على شكل رسائل متبادلة أو على شكل حوار، أو على شكل يجمع بين طريقتين أو أكثر من الطرق السابقة.

عناصر القصة القصيرة

تتناول الأقصوصة قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة، يسعى الكاتب إلى إبراز صورة متألقة واضحة المعالم بيّنة القسمات له. وتنحصر مهمة القاص في نقل القارئ إلى هذه الصورة، بحيث تتيح له الاندماج التام في حوادثها، والاعتراف بصدق التفاعل بين الشخصيات والحوادث[1].

ولكن ما الذي يجعلنا نحكم على الأقصوصة بالجودة أو الرداءة؟ إنه – ولا شك – توافر عناصر القصة والانسجام فيما بينها، وهي: الحدث (Action) والشخصية، (Character)، والزمان والمكان، واللغة، والمغزى. وسنقف بشيء من التفصيل عند هذه العناصر.

1. الحدث (الفعل القصصي)

تقوم القصة على سلسلة من الأحداث، تجذب انتباه القارئ إليها،وتجعله يتتبعها في لذة وشغف، ولا شك في أن جوهر كل حدث هو الصراع الذي يدور بين أشخاص أو في أعماق إنسان مع نزعة من نزعات النفس أو فكرة أو قيمة أخلاقية أو اجتماعية.

أما مراحل تطور الحدث الذي ينمو من خلال الصراع بين قوتين فإنه يمر في ثلاث مراحل:

أ. بداية (موقف): ففي بدء أية قصة، غالباً ما يكون هناك استقرار ظاهر، لايلبث أن ينكسر توازن الموقف الاستهلالي من خلال حادثة ما، فيبدأ الصراع.

ب. وسط: ويشتد فيه الصراع إلى أن يبلغ الذروة، فهو ينمو من الموقف ويتطور إلى سلسلة من المواقف الصغيرة تمثل تشابكاً بين العوامل والقوى التي يتضمنها الموقف الرئيس. ومن ثم تقع حادثة حاسمة تعرف بالأزمة، مما يقود إلى حل.

ج. نهاية (لحظة التنوير): وتتجمع في هذه اللحظة مجموعة عوامل وقوى في نقطة واحدة يكتمل بها الحدث، وتكون لمصلحة الشخصية الرئيسة أو لغيرها من الشخصيات،حيث تتضاءل شدة الصراع.

---

(1) انظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، 9-12.

إن لحظة التنوير تمثل الغايةالتي تهدف إليها القصة،ففيها تتجمع الخيوط بطريقة تجعل مغزى القصة كلها كاملاً ومقنعاً، وتعطي الإحساس بذلك بشكل لا لبس فيه، قبل أن تصل القصة إلى نهايتها.

وهناك الحبكة (Plot) وهي تعني المجرى الذي تندفع فيه الحوادث والشخصيات حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل جذاب غير مفتعل.

ولا شك في أنّ الكاتب المبدع لا يجعل خاتمته تنحو سبيلاً معيناً لأنه يريد أن يرضي القارئ أو يثيره، بل يجعل القصة تنتهي وفق رؤيته للحياة، متطوراً بها تطوراً داخلياً مقنعاً. ولذلك فإن النهاية المفاجئة قد لا تجد أحياناً من يسوّغها لأنها تعتمد على معلومات أخرى دقيقة، مما يُخيّب أمل القارئ.

وقد يشعر القارئ أحياناً، أن القصة لا تتطوّر تطوراً داخلياً تؤدي كل مرحلة فيها إلى المرحلة التي تليها بالضرورة، فيشعر أن الخاتمة مفروضة فرضاً خارجياً، ومقحمة إقحاماً على بنية القصة. وهذا ضعف واضح يُفقد القصة معناها ووحدة عناصرها التي تعمل مجتمعة على تأدية المعنى أو الأثر الكلي الذي تضيئه لحظة التنوير[1].

2. الشخصية

تعد الشخصية أهم عناصر القصة، وغالباً ما تكون من الإنسان، فإذا كانت من الحيوان أو من الجماد فهي بمنزلة أناس، تعوض سمات بشرية. ولما كانت طبيعة الأقصوصة هي التركيز فإن الشخصيات تقل فيها، وغالباً ما تشتمل على شخصية رئيسة واحدة (البطل) Protagonist، وعادة ما تدفع الأحداث هذا البطل إلى صراع مع شخصية أخرى تسمى الشخصية المضادة أو البطل المضاد antagonist وعلى أية حال، فيمكن أن نميز بين نوعين من الشخصية هما:

أ. الشخصية الجامدة «المسطحة» Flat: وهي الشخصية التي لا يطرأ تغيير على بنيتها النفسية أو الأخلاقية إذ يبقى الشرير شريراً، والخيّر خيّراً. ويكثر هذا النوع في قصص المغامرات، والقصص البوليسية بخاصة،وفي القصص التي تركز على الحدث بعامة.

ب. الشخصية النامية «المتطورة» round: وهي شخصية تتنامى مع الأحداث وتتطور بتطورها، وهي إذ تتفاعل مع هذه الأحداث خفية أو غير خفية، فإنها تنتهي بالغلبة أو

---

(1) انظر: حسني محمود، فنون النثر العربي، جامعة القدس المفتوحة، ط 2،2004، ص24.

الإخفاق، مع تأثير هذا التفاعل على تركيب الشخصية الداخلي في مختلف الأحوال. وإذا كثرت الشخصيات في القصة القصيرة وجب أن يجمعها غرض واحد، وإلا انقطع تطور الحدث بتشتت ذهن القارئ بين شخصيات متباينة.

وقد لاحظ النقاد أن قصة «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ أقرب إلى خصائص القصة القصيرة بما فيها من وحدة انطباع سواء أكان هذا الانطباع مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدّة شخصيات، محصوراً في زمن قصير أم ممتداً على مدى بضع سنين، وقد تميزت «اللص والكلاب» بقلة عدد شخصياتها وقصر زمن أحداثها [1].

3. **الزمان والمكان**

كل حدث لا بد أن يقع في زمان ومكان محددين، والتزام الكاتب بهذين العنصرين وكل ما يرتبطان به ضرورة مُلحّة لتأخذ القصة شكلها الطبيعي، ولا يظهر الاختلال في أحداثها أو شخصياتها. والكاتب الناجح يوحي لنا بأن الزمن الذي يتخيله هو زمن واقعي، بالرجوع إلى الوراء عن طريق التذكر أو التداعي، بحيث نشعر أن هذا الزمن هو الزمن الماضي، وأن زمن القص هو الزمن الحاضر.

وهنالك المكان الذي يعد مشاركاً في الفعل القصصي،حين يُشكّل قوة مضادة antagonistic force كما هو الحال في القصة التي يقوم الحدث فيها على الصراع بين البطل والبحر، خشية الغرق فيه، فالبحر هنا هو المكان، وفي الوقت ذاته القوة المضادة. ولا شك أن المكان عنصر مهم في القصة، إذ يعمل على إضفاء جو طبيعي يحيا فيه القارئ، شريطة أن يلتزم الكاتب بكل ظروف البيئة والعادات والتقاليد وسلوك الأفراد وملابسهم، وبذلك يتاح له وصف البيئة التي تجري فيها الأحداث وصفاً دقيقاً، بحيث يعيش القارئ في جو كل حدث، وفي الظروف الطبيعية التي تعيش فيها الشخصيات.

والكاتب يستعين في رسم هذه البيئةمن خلال اطلاعه على الكتب المتخصصة، ففي القصة التاريخية يعمد إلى الكتب التاريخية والاجتماعية ليتعرف على عناصر البيئةالمكانية وأبعادها الاجتماعية، وطرق اللباس (الأزياء) ووسائل المعيشة.

(1) انظر: شكري عياد، البلاغة والنقد، مطبوعات وزارة المعار ف السعودية، ط9، 1992، ص146.

4. اللغة

اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الأديب عن نفسه، فكل ما في القصة من عناصر إنما يتم بوساطة اللغة، لذلك يعمد الكاتب إلى استعمال تقنيات لغوية معينة، فقد يعمد إلى الوصف الخارجي مستعيناً بالحوار أو السرد تاركاً للقارئ تصور الدوافع النفسية، وقد يعمد إلى أسلوب التحليل مستعيناً بالحوار الداخلي Monologue أو الاسترجاع Flash back أو تيار الوعي stream of conscioness. ولربما يجمع بين تقنيات متعددة في آن واحد، بحيث تتعدد خيوط لغته، وهو ما يعرف اصطلاحاً بـ «النسيج» Texture إذ تصبح لغة القصة متداخلة تشبه النسيج الذي تتداخل خيوطه وتتشابك بعضها مع بعض، ليكون متيناً.

5. المغزى (الفكرة)

ما من قصة تروى إلا لتقرر مغزى أو فكرة يقوم عليها بناء القصة. وهذا المغزى شديد الصلة ببقية عناصر القصة. والقاص البارع هو الذي يوصل إلينا فكرته أو مغزاه من القصة بطريق غير مباشر، فلا يأتي من خارجها، ولا يلخص في عظة أو حكمة يقحمها إقحاماً على القصة، كأن يقول بأن معنى هذه القصة هو ضد الرشوة، أو عاقبة التهّور أو ما شابه. فالمغزى لا يعلن عنه الكاتب أو يُروّج له، بل نتشّربه من خلال الأحداث والشخصيات التي تتفاعل معها.

وخلاصة القول أن عناصر القصة، مرتبط بعضها ببعض، فالفكرة جزء من الحدث، وهي أيضاً جز من الشخصية، ومن نسيج اللغة، ومن الزمان والمكان، إنها تذوب في هذه العناصر جميعاً، وهي في الوقت ذاته ما تعطيها وحدتها وأثرها الكلي.

المبحث الثاني

القصة القصيرة: دراسة تطبيقية

نموذج قصصي (1): اليوم تبدأ الحياة

محمد مصطفى هدّارة

فتح إبراهيم عينيه في تثاقل، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشه قاعداً، وألقى نظرة سريعة إلى ساعته، فوجدها تشير إلى التاسعة. لقد تأخرت كثيراً هذا الصباح، ماذا سيقول عني الموظفون في مكتبي وقد تعوّدوا أن يضبطوا ساعاتهم على موعد حضوري في تمام الساعة الثامنة! لا يهمّ، يوم واحد أتأخر فيه منذ خمسة وعشرين عاماً، لا يهمّ.

وأراح إبراهيم رأسه على كتفه وسرح ببصره بعيداً: لقد كافحت طويلاً ومشيت فوق الشوك أتعثّر وأمشي، حتى صرت إلى ما أنا عليه: أنا إبراهيم السالم صاحب شركة الاستيراد والتصدير، يعمل تحت إمرتي عشرات الموظفين كلهم ذوو شهادات عالية، أنا لا أوظف عندي إلا ذوي الشهادات العالية، مع أني لم أحصل حتى على الشهادة الابتدائية.

قطع والدي رحلة حياته فجاةً وأنا في الخامسة من عمري، وتركتني أمي بعد شهور في بيت جدتي، وذهبت لتجرب حظها مرة أخرى في زواج جديد. تألمت كثيراً لذلك، لم أكن أتصور أن يحلّ رجل آخر محل أبي، وكنت أتمنى أن تعتمد أمي عليّ أنا، أنا رجلها الصغير، ولكنها سخرت مني، وأردتُ أن أثبت لها اني استطيع أن أكون شيئاً فاندفعت للعمل ولم أستنكف من شيء ما دام يضمن لي مالاً. وتعلمت الكثير في مدرسة الحياة. وكنت أدّخر معظم ما كان يتجمع في يدي من مال، وكان يأتي لجدتي بعض المال عن طريق أمي، متسرباً من مال زوجها بطبيعة الحال.

وكانت أمي تأتي لزيارتنا كلما لاحت الفرصة، ولكننا لم نزرها قط، لا هي دعتنا إلى بيتها، ولا نحن وجدنا الرغبة الملحة لزيارتها بل كنت أنتحل المعاذير لمغادرة البيت عند قدومها إلينا. لقد جرحتني في أعماقي بزواجها ولم أغفر لها ذلك قطّ، وتباعدت زياراتها لنا على مرّ الأيام، بعد أن ملأت بيت زوجها أولاداً، ما فكرت يوماً في رؤية وجوههم القبيحة.

وتنقلت من بلد إلى بلد بعد وفاة جدتي، وأحسست أني أريد الهروب من الماضي بكل ما فيه من أسباب تشدني إلى القاع وتُشعرني بالخجل! الحياةُ فسيحة أمامي، والمال

يتدفق من يدي. كل شيء أصبح ميسوراً لي، ولكني لم أكن سعيداً، كنت دائم الحزن في أعماقي، وكان العمل سلوتي الوحيدة أغرق فيه همومي.

ونهض إبراهيم من فراشه واتجه إلى المرآة، وتطلّع إلى وجهه طويلاً: لا، لا، لستُ مريضاً، في وجهي شيء من الاصفرار والذبول، لا بأس، لعله إرهاق العمل، ولكن ما بال هذه التجاعيد التي بدأت ترتسم على صفحة وجهي؟

ويحي، لقد تغيرت كثيراً! لا وقت عندي للتطلّع في المرآة، هذا عمل النساء، أنا أكره النساء، ولم أفكر في الزواج قطّ، كنت أخاف أن أموت صغيراً كوالدي وتذهب زوجتي إلى رجل آخر، ويُقاسي أولادي ما قاسيت. عجباً! ما هذا البياض الذي بدأ يُخالط شعري؟ إنني لم أكبر حتى أشيب. إنني لم أتجاوز... لم أتجاوز ماذا؟ ما تاريخ اليوم؟ العاشر من شباط! عجيب إنه يوم ميلادي، لقد نسيت ذلك تماماً كم يبلغ عمري اليوم؟ عشرون، ثلاثون، خمسون، نعم، بالضبط، هذا هو عامي الخمسون في الحياة! ما أشدَّ غفلتي! أجمع المال والمال، ثم ماذا؟ عندي الكثير ولا أرى منه إلا القليل. لقد ظلمت نفسي بظلمي للمرأة، ماذا فعلت أمي غير أنها مارست حقها في الحياة، ليتني تزوجت! ليتني أنجبت! لو أنني مارست حقي في الحياة لكان أولادي الآن قد تخرجوا، وسمع إبراهيم طرْقاً على الباب فصاح قائلاً: ادخل.

وفُتح الباب وظهر خادمه العجوز إسماعيل وعلى وجهه علامات الدهشة والاستغراب: سيدي، لقد قلقت عليك، تأخرت كثيراً في النوم على غير عادتك، لقد أعددت طعام الإفطار منذ الصباح الباكر، واتصل موظفو الشركة عن طريق الهاتف عدة مرات للاطمئنان عليك.

وقال إبراهيم في هدوء: قل لهم: لا عمل اليوم، اليوم عطلة!

وردَّ إسماعيل وقد اتسعت دهشته: عطلة؟ أي عطلة يا سيدي؟

وقال إبراهيم وهو يبتسم: أعطيت نفسي هذه العطلة، أليس من حقي ذلك يا إسماعيل؟

بلى: من حقك يا سيدي، لا شك في ذلك، ولكن....

ولكن، ماذا أيها العجوز؟ أسرع إليَّ بالطعام، فاليوم تبدأ الحياة.

نبذة عن الكاتب

ولد محمد مصطفى هدّارة بالإسكندرية عام 1930م، حيث تخرج في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإسكندرية. ثم نال الماجستير سنة 1957م، فالدكتوراه سنة 1960م.

وقد جمع بين النشاط الأدبي والعلمي المتمثل في روايته "المنصورة" وكثير من كتبه الأكاديمية، ومنها: "مشكلة السرقات في النقد العربي" و"اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري"، فضلاً عن تحقيق بعض كتب التراث، ومنها: "ضرائر الشعر" للقزاز القيرواني، ومختارات البارودي.

عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية، حيث وضع خطة لترجمة أمهات أعمال المستشرقين، وعلى رأسها كتاب "تاريخ الأدب العربي" لبروكلمان، وإعداد مجلد حول موقف المستشرقين من الحضارة العربية الإسلامية.

ثم عمل أستاذاً بجامعة الإسكندرية، وأعير إلى عدد من الجامعات العربية. وقد عمل في أواخر حياته بجامعة الملك سعود. توفي سنة 1997م.

"اليوم تبدأ الحياة" دراسة وتحليل

بنية القصة ومسارها

اعتاد إبراهيم (بطل الأقصوصة) أن يكون في مكتبه في تمام الساعة الثامنة صباحاً، ولكنه في هذا اليوم الذي اقتطعته الأقصوصة من حياته تجاوز هذا الموعد، بعد أن انتظمه لمدة خمسة وعشرين عاماً.

وذكّره هذا الزمن بقصة كفاحه، إذ نجح في تكوين ثروة وأدار عمله بنجاح. ولكن كان ينقم على أمّه التي تزوجها رجل آخر، إذ عاش محروماً من كل شيء، سوى المال، فهو لم يتزوج ولم يُكوِّن أسرة يجد فيها سعادته، إلى أن تقدمت به السن، وعندما ينظر إلى نفسه في المرآة، يصدمه الزمن حين يرى الشيب يسري في رأسه، وحين يتذكر عيد ميلاده الخمسين. يُقرر إبراهيم – بفعل وطأة الزمن – أن يتخلص من عُقده القديمة وأن يبدأ الحياة من جديد.

وهكذا انتهت الأقصوصة وقد استعاد إبراهيم روح الأمل والحياة. فهل لهذه النهاية ما يُسوغها من ناحية موضوعية فنية؟ وما دلالتها على رؤية القاص؟

شخصيات القصة

الشخصية الرئيسة في هذه الأقصوصة هي إبراهيم الذي فتح عينيه على يوم جديد، عقب خمسة وعشرين عاماً، أمضاها في عمله بشكل روتيني ودفن خلالها شبابه وسعادته.

لا شك في أن الأقصوصة لم تهتم بوصف إبراهيم من الخارج، وإنما اهتمت بعالمه الداخلي، فهو إنسان يؤمن بالعمل، ويرى فيه ملاذاً، ولكنه لم يحقق سعادته بالمال، إذ بقي

دائم الحزن في أعماقه، فكان العمل سلوته الوحيدة ووسيلته في نسيان همومه. ولم يُعرفنا الكاتب بمظهره الخارجي؛ لأنه لا يرتبط بالحدث في الأقصوصة ولا مجال له فيها.

وفي مقابل هذه الشخصية السلبية هناك شخصية إيجابية هي «الأم» وهي شخصية واقعية، فقد تزوجت بعد وفاة زوجها الأول بقليل، وكانت تزور ولدها إبراهيم كلما لاحت لها الفرصة، مع أنها جرحته في أعماقه. ولكنها تخرج في النهاية منتصرة، عبر إقرار هذا الابن بممارساته غير السليمة إزاءها، لقد أحس أنه قد ظلم أمه، التي لم تفعل سوى أنها مارست حقها في الحياة.

وهناك شخصية الخادم العجوز إسماعيل الذي ترتسم على وجهه علامات الدهشة والاستغراب، ويُبدي قلقه من تأخر إبراهيم عن دوامه. ويمثل حلقة وصل بينه وبين موظفي الشركة. وتزداد دهشته عندما يعطي إبراهيم نفسه عطلةً هو وسائر الموظفين. ويبدو نشيطاً من خلال إعداد طعام الإفطار مع الصباح الباكر، وكذلك يبدو مخلصاً لسيده.

الزمان والمكان

يؤدي الزمان دوراً مهماً في هذه الأقصوصة، وقد وظفّه القاص توظيفاً ذكياً، فلم يرد بوصفه إطاراً زمنياً لحوادث القصة، بل كان له دور بناء، إذ يكشف عن عالم إبراهيم الداخلي ويسجل سيرة حياته خلال خمسين عاماً.

فإبراهيم يبدأ عمله في تمام الساعة الثامنة منذ خمسة وعشرين عاماً، وقد أوحى له عقله الباطن أن يكسر هذا النمط، فاستيقظ في الساعة التاسعة صبيحة اليوم الذي تبدأ فيه حياته الجديدة. وهو يوم ميلاده الموافق العاشر من فبراير (شباط)، الذي يُذكّره بعامه الخمسين، وكأنما قد أيقظه من غفلته، وجعله يحاسب نفسه وينقلب عليها. لقد قرر أن يجعله يوم عطلة، ينطلق منه إلى حياة تبدأ من جديد.

وواضح أن عقله الباطن استند في قراره إلى ذكرى عيد ميلاده الخمسين، ولم يكن تذكره له صُدفة اقترنت بملاحظة الشيب.

وتؤدي «المرآة» وظيفة مهمة في تذكيره بوطأة الزمن عليه، فكلما نظر إلى نفسه فيها، كان الزمن يصدمه حين يرى الشيب يسري في رأسه.

المغزى

لقد رأيت عزيزي القارئ أن إبراهيم خرج منتصراً على ماضيه المعقد، دون أن ينال منه، ومع ما أصابه من يأس وهروب من الحياة، فإن الأمل يعود إليه في ذكرى عيد ميلاده

الخمسين، وينتصر على عُقده التي كبلته طوال هـذه السنين، ولا شـك أن امتـداد الأمـل في اليوم الجديد هو الرؤية المستقبلية التي تنتهي إليها الأقصوصة.

لغة القص والحوار

لغة القاص سردية موحية، مستمدة من طبيعة الفن القصـصي، إذ ينمـو الحـدث نمـواً طبيعياً، وتنساق بسياقه، وتقتفي أثره دون حشو أو تزيُّد، فعباراته تؤدي دوراً تعبيرياً مهماً.

نجده يكرر بعض ألفاظه ليؤدي معانيه بدقة، كقوله:

وألقى نظرة سريعة إلى ساعته،

فوجدها تشير إلى التاسعة. التاسعة.

وأنا لا أكاد أحسها؟! كيف لم أحسها؟!

إنني لم أتجاوز... لم أتجاوز ماذا؟!

أعمل وأعمل وأعمل.

ليتني تزوجت! ليتني أنجبت! ليتني وليتني

وقد برع القاص في استخدام حروف العطف، في نطاق السرد اللغوي في مثل قوله:

فتح إبراهيم عينيه....، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشه قاعداً.

ونهض إبراهيم... وتطلع إلى وجهه....

أما الحوار فقد ألمَّ به في نهاية القصة، وكان قد اعتاض عنه بالسرد في مطلعها:

فتح إبراهيم عينيه في تثاقل، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشـه قاعـداً..، وألقـى نظـرة سريعة إلى ساعته، فوجدها تشير إلى التاسعة....

فهذا المقطع ينطوي على سرد، كانـت تُحتمـه طبيعـة القـص. ونقـع علـى الحـوار في خاتمـة القصة.

وقال إبراهيم في هدوء:

قل لهم: لا عمل اليوم، اليوم عطلة!

وردَّ إسماعيل وقد اتَّسعت دهشته:

عطلة؟ أي عطلة يا سيدي؟

وقال إبراهيم وهو يتبسم:

أعطيت نفسي هذه العطلة، أليس من حقي ذلك يا إسماعيل.

نعم، نعم يا سيدي، لا شك في ذلك، ولكن....

ووضع إبراهيم يده على كتف خادمه وهو يقول:

ولكن ماذا أيها العجوز؟ أسرع إلي بالطعام، فاليوم، اليوم تبدأ الحياة!

ولا شك أنه يأتي بالحوار ليصور به الحدث حتى يبلغ نهايته. وهو كما ترى حوار يسير، تجاوز به الكاتب إشكالية العامية والفصحى، ملتزماً الصدق الواقعي، محافظاً في الوقت ذاته على حيوية الحدث وتولُّده بشكل منطقي أخّاذ.

نموذج قصصي (2): خبز الآخرين

لمحمود شقير

النص

كانت تنطلق صوب سوق العطارين، وليس ثمة غير أشخاص قلائل يتحركون بعجلة، وأجسادهم تنكمش تحت وطأة برد الصباح،.. وأغلب المحال التجارية لم تفتح أبوابها بعد... وجوانب السوق غاصة بالبائعات اللواتي سرين من القرى منذ الفجر.. أنزلت سلّ العنب عن رأسها ووضعته أمامها في فسحة على أرضية السوق... وقرفصت. وكانت حركة السوق تشتد كلما ارتفعت الشمس، وهي ترنو صوب الغادين والرائحين، والتفاؤل يملأ صدرها.... وبين الفينة والأخرى تحدق في سلّ العنب، وتنشُّ عنه الذباب... ثم تتسلّى بترتيب القطوف وإبرازها بشكل أخاذ، وباعت عنباً ببضعة قروش... وكان إيمانها بالحياة والعمل يتوهَّج في أعماقها كقطعة ماس... وكانت حلبة السوق تصدح من حولها في صخب لذيذ... وفجأة.. وقع نظرها على رجل أنيق، معتدل القامة، وكان يحدق فيها من زاوية عينه، وتبادر سلُّ العنب إلى ذهنها، فأرسلت يديها تداعب القطوف بطراوة... ورفعت عينها ثانية، وكان الرجل قد انصرف.. سوف أشتري لإسماعيل قضامة وبسكوت... وسوف نشتري يوم الجمعة كيساً من الطحين بدل الرطل والرطلين...ورمقت الرجل يعود ثانية. وكان يحدق فيها بشكل غريب.. أحسَّت بالحرج، وانتفضتْ... وتوقف الرجل بعد تردد.. وبلهجة وديعة وابتسامة غامضة، أشار إلى سل العنب:

- بكم الكيلو؟؟
- بثلاث قروش.
- أي لا... غالي
- وحياة الله ما بعته بسعر أرخص
- أريد أربعة أرطال.

وصدحت في أعماقها أغنية خصبة، وبحركة عفوية قبضت على الميزان ولكنها توقفت حينما سمعته يقول:

- لا يوجد معي وعاء.. كيف أعمل؟؟

وابتسمتْ ببلاهة ولم تدر ماذا تقول.. ولكن أردف على الفور:

- البيت قريب.. ما رأيك أدلك عليه... وأهل الدار يشترون منك.

وقبل أن تجيبه قال بإلحاح.

- احملي السلّ... والحقيني.

وأدار ظهره.. ورفعت سلَّ العنب، وتبعته بعجلة... وصلَّت لله في أعماقها ألف صلاة.. وكانت ترقص في أعماقها أمنيات منعشة... ودلفت عبر بوابة حديد مهيبة.. وتذكرت مصطبة بيتها والبوابة الخشبية العتيقة، وصعدت درجات السلم اللامعة وانفتح باب العمارة الخارجي... واجتازت بهواً واسعاً، وحدثت نفسها بصوت مسموع: «الصلاة على النبي.. هذا قصر».. وعلى جانب البهو، كانت تنتصب أبواب من خشب لامع مرصع.. وانشق باب وأضيء مصباح كهربائي.. وكانت فوق النوافذ ستائر وردية يانعة.. قالت في ارتباك:

- طيب.. كان وأنا على الدرج وزُنت العنب. قال ببرود:

- لا.. لا.. أريد أن أضعه في الثلاجة فوراً.

وقرفصت بحياء.. وقبضت على الميزان:

- أين أهل الدار ؟؟ ابتسم في خبث:

- ما في غيري.. راحوا إلى النزهة.

خافَتْ وسألت بصوت مرتبك:

- أربعة أرطال يا خيي؟؟

قرفص أمامها؟؟ ومدّ يده كالأفعى صوب صدرها..

وقال بميوعة:

- أربعة.. خمسة.. ستة.. على كيفك

أبعدت يده بلطف.. وبدأت تضع العنب في كفة الميزان.. وقرص فخذها.. جرفها الغضب، ولكنها لم تشأ أن تقطع الحبل بينها وبينه حتى يتمَّ بيع العنب.. قالت بصوت يثير المروءة:

- عيب أنا مثل أختك.

- أنت متزوجة؟؟

- نعم وعندي طفل اسمه إسماعيل

- إسماعيل.. اللهم صلي على سيدنا إسماعيل،، أنت صبية حلوة.

كانت تُكوِّم العنب في كِفّة الميزان بعجلة:

- أنا فلاحة شقية.. وزوجي عامل.. الغبار يملأ ملابسه دائماً.

- أعوذ بالله.. أنا أحب الفلاحات.. أفخاذ صلبة... ونهود مثل حَبِّ الرمان.

ومد يده إلى صدرها.. فأبعدته بعنف... ويبدو أن غضبها قد أنساها العنب:

- انصت يا بارد.. ما عندك حياء.

كان ينتصب بصمت.. وأيقنت أنه لا يودُّ شراء العنب.. اغبرَّ وجهها.. وكانت صورة زوجها الطيب.. وملامح طفلها البرئ وعجرفة هذا الأفندي.. تملأ رأسها..

- تريد أن تشتري وإلا اطلع؟؟

قال بخبث وهو يمد يده إلى جيبه:

- عندي عنب خليلي الحبة قدّ العصفور.. لا أريد عنبك..

- لكن اسمعي.. أعطيك نصف دينار وكوني عاقلة..

والتمعت في وجهها عينا قطة متوحشة:

- وأنا عاهرة يا ملعون أبو أصلك.. والله سوف أملأ الدنيا صراخاً.

واقترب منها بخشونة ووقاحة... تراجعت وتبعها كالغول.. وأطبقت ذراعاه حول خصرها، وكانت تزعق وتدفعه بشدة. ومزع ثوبها عن صدرها.. وعضته، وطال الصراع.. وكان صراخها يتردد في أركان الغرفة وفي البهو.. وأحسَّ التخاذل يتسرب إلى أعماقه.. قال في تهدج:

انصرفي.. هيا.. انصرفي.. اخرجي.. صحيح فلاحين بقر.. واقتربت من السل.. وكان العنب يجثم في صمت ذابل.. وخرجت تجرجر قدميها بفتور.. وبنات بلدك ماذا سيقلن حينما يبصرن سلّ العنب رجع مثلما ذهب.. وثوبك قد انمزع.. سوف يتغامزن، ويهمسن، وسوف تنتشر الفضيحة في البلد، وزوجك سوف يدري.. وتدحرجت من عينيها دموع ذليلة.. ولم تعد إلى سوق العطارين.. حيث بنات بلدها.. وانسلّت إلى باب العامود.. وانكمشت بكل مهانة.. وكانت تحدق في العنب بنظرات زائغة.. وفجأة انتهرها صوت عنيف:

يا بنت... قومي... قومي من هنا... ممنوع البيع في هذا السوق. وكان مُوظّف البلدية يهزُّ عصاه الطويلة في وجهها دون رحمة: بحياة الله خليني...

قومي.. إلى سوق العطارين.. السياح يمرون من هنا.. ممنوع.

وحملت سلّ العنب.. وغادرت السوق.. ووصلت إلى حيّ في طرف المدينة.. كانت البنايات الضخمة تتربع كأنها القدر.. وكان صمت مترفع يلف الحي.. لا أطفال يلعبون.. ولا صوت ينادي: بائعة العنب تعالي:

عنب يا بنات عنب..

وبُحَّ صوتها.. وكانت أغلب البنايات الضخمة تتجاهل صوتها المتوسل.. باعت شيئاً من العنب.. وعادت منهوكة إلى باب العامود.. وقرفصت بحذر.. وكان نسيم العصر يتهادى فوق المدينة.. والفلاحات يهرولن إلى قراهن، ويتحدثن بأصوات عالية بهيجة.. وسائق تاكسي ينادي الركاب بصوت ذابل ممطوط.. وحدقت في أرطال العنب أمامها وشعرت أنه هَمٌّ ثقيل يتربَّع فوق صدرها.. ودَهَمها نزق حاد.. ولم تكن جائعة، ولكنها التهمت قطفين بعصبية، ودَّت لو تأكل ما تبقى في السل كله.. ثم تعود إلى القرية... وانتهرها الصوت الغليظ ثانية:

يا بنت.. امشي انصرفي... قومي..

وأصابها غضب جنوني... ومن دون وعي.. قلبت السلّ.. واندلق العنب على بلاط السوق وداست فوقه بعنف.

قالت بصوت حاد:

ملعون أبوها من حياة.. هذه معيشة؟؟

وانفلق موظف البلدية غضباً:

الله يخرب بيتك.. صحيح فلاحة عمياء.. ألا ترين صناديق الزبالة؟.

وحدَّق في حبات العنب المتزحلقة فوق الرصيف.. ونظر في وجوه الناس في فظاعة وكأنه يطالبهم أن يوافقوه:

فلاحين بقر.. ماذا نقول!!

وعتمة المساء تتسلّل كأنها إنسان مشبوه.. وخديجة تدب فوق الطريق الترابية.. وتلوح لها الطريق من بعيد.. كأنها مقبرة.. ومن خلفها أضواء المدينة تلتمع كأنها عيون أشباح

مرعبة، وأحست رعشة باردة تأكل أطرافها.. وكان السلّ يجثم فوق رأسها كأنه المصيبة.. وكانت فيه بعض حاجيات اشترتها لجارتها من المدينة، وهُنَّ الآن ينتظرن بقلق.. الحق علينا.. إذ أوصيناها أن تشتري لنا.. هذي زوجها أفلت لها العنان... والله وحده يعلم اين هي الآن.. ونساء البلد رجعن من المدينة قبل أن تغيب الشمس.. خديجة ما عادت.. وراحت توصياتنا الليلة الفائتة عبثاً:

خديجة.. الله يحفظ لك ابنك.. خذي قرشين اشتري لي كبة خيطان حمراء.

وأنا نصف ذراع منصوري..

وثمة حقد يتلوى في أعماقها.. يود لو يلتهم القرية والمدينة ويبصق على الحياة فجاراتها.. وقت الحاجة، يأتين ويقلن:

يا جارتي ويا جارتي اشتري لنا كذا وكذا، وحينما يدرين أنها تأخرت في المدينة، فسوف يملأن البلد بالقيل والقال... وحينما أجَّر أبو العبد كرمه لها.. صرن يتقولن:

فهل معقول... أن «أبو العبد» من قلة الرجال سلمّ كرمه لها.. ملعون أبو العنب على من يبيع العنب، صحيح أنها تريد أن تعيش.. وتريد أن تساعد زوجها الذي يشقى في الورش، ولا يطلُّ على القرية إلا في نهاية كل شهر.. ولكنها بعد هذا اليوم لن تبيع العنب.. وسوف تعطي أبو العبد كل ما له عندها من حساب، وشعرت بالندم لأنها قلبت سلّ العنب إذ كان بوسعها أن تبيعه بسعر أرخص، وتعود مع بنات بلدها.. وأبو العبد الآن يرقب الزقاق، ليناديها حينما تعبر منه: بكم قرش بعتِ يا خديجة، وجاراتها الآن ينتظرن، وإسماعيل يحدق في ستائر العتمة علّه يبصرها. وهو ينتظر القضامة والبسكوت.. وهو ربما يبكي الآن على باب البيت الموحش.. فرغم أنها أوصت جارتها عائشة أن تهتم به، إلا أن قلبها غير مطمئن لوعد جارتها، كانت تقترب من القرية.. وثمة أصوات مبهمة.. تنبعث من الأزقة كأنها طنين خلية نحل.. تلفتت بوجل.. امشي.. امشي.. اعبري الزقاق بخفة وحذر.. كانت تتسلّل في الزقاق كالأفعى.. تمنت الا يراها أحد.. وكان اليأس ينبض في عروقها.. وصلت نهاية الزقاق.. وكانت تحس أنه يتنكر لها.. وفجأة أطلَّ إسماعيل وكان يبكي بحرارة، وخلفه كانت جارتها عائشة، تلحقه في إشفاق.. وما لبث أن أبصر أمه وانطلق يعدو بلهفة.. واختلط بكاؤه مع ضحكاته العصبية، أوقفها الذهول.. وأحست أنها تشقى من أجله.. وأنها تبيع العنب كي لا تغيض ابتسامته.. وأحست بالعزاء يدغدغ أعصابها... وتعلّق إسماعيل بثوبها في صخب وكان يثرثر كالعصفور.. وكانت جارتها تلغط في ارتياح.. والله قلنا ماذا

جرى لك يا فقيرة.. هالطفل، قطَّع قلوبنا وهو يبكي. وانطلقت من ثغرها ضحكة عميقة.. وقبَّلت ابنها بشغف، وأمسكت يده متجهة صوب البيت.. وكانت ضحكات الفلاحين لذيذة كأنها خرير الجداول.. وحكاياتهم الساذجة تملأ الأزقة ألفة واطمئناناً.. وأحسَّت خديجة أن نبع الحياة يتفجر في أعماقها من جديد.

تمهيد

بدأت مسيرة محمود شقير في بداية الستينات على صفحات مجلة «الأفق الجديد» التي كانت تصدر عن صحيفة «المنار» المقدسية، بإشراف أمين شنار. ومن أسف أن هذه المجلة الرائدة احتجبت عن الصدور لأسباب مادية وغير مادية، ونجحت في إرساء نهضة أدبية في الأردن بضفتيه رغم عمرها القصير (1961-1966).

أما قصة «خبز الآخرين» فقد وردت ضمن المجموعة القصصية الأولى للقاص محمود شقير، وصدرت عن دار صلاح الدين بالقدس عام 1975، واشتملت على تسع قصص هي: أهل البلد، وخبز الآخرين، وبقرة اليتامى، والنار ذات الوقود، ونجوم صغيرة، والفتى الريفي، واليوم الأخير، وفي الطريق إلى القدس القديمة، ومتى يعود إسماعيل، وقد نشر اغلبها في «الأفق الجديد».

تجدر الإشارة إلى أن القصة الفلسطينية بدأت تشق طريقها على يد خليل بيدس (1875-1949) إذ صدرت مجموعته القصصية «مسارح الأذهان» سنة 1924، وهو بحق رائد القصة في فلسطين. ويليه نجاتي صدقي (1905-1980) ومحمود سيف الدين الإيراني أبرز ممثلي الجيل الثاني الذي بدأت بواكيره في الثلاثينات من القرن العشرين، وبعد ذلك تلمع أسماء سميرة عزام (-1967) وجبرا إبراهيم جبرا (-1995) وغسان كنفاني (-1972)، ثم يأتي الجيل الرابع أو الجيل الثاني بعد النكبة، ومنه محمود شقير، وخليل السواحري.

مؤدّى القصة وتحليلها

أولاً: مضمونها

عبّر الكاتب في قصة «خبز الآخرين» ومن خلال الوصف والحوار والسرد عن طبائع العفّة الفطرية والشرف الرفيع عند المرأة الريفية «الفلاحة»، التي تطرق أبواب المدينة، طلباً للعيش الكريم، وقد تغور الكاتب لذلك في تجربة من حياتها، وتتبعها خلال فترة زمنية محددة، إذ اعتادت أن تذهب مع الفجر حاملة على رأسها سلّ العنب لبيعه في المدينة، فتصل

إلى السوق تحت وطأة برد الصباح، وأغلب المحال التجارية لم تفتح أبوابها، يغمرها أمل ببيع محصولها، وتداعبها أحلام صغيرة.

«سوف أشتري لإسماعيل قضامة وبسكوت، وسوف نشتري يوم الجمعة كيساً من الطحين بدل الرطل والرطلين» ولم تكن خديجة هي الوحيدة فقد كانت جوانب السوق غاصة بالبائعات اللواتي سرين من القرى منذ الفجر.

وتلقانا شخصية أخرى هي شخصية الرجل الأنيق الذي اقترب منها وأخذ يساومها في ثمن العنب. هذا الموقف الاستهلالي، سوف ينكسر وينمو من الموقف ويتطور إلى سلسلة من المواقف الصغيرة التي يتصاعد فيها الصراع.

1. أخبرها الرجل أنه يريد شراء أربعة أرطال، ولكنه لم يحمل معه وعاء يضع فيه العنب، فاستدرجها إلى بيته.
2. تتتابع أحداث القصة وتتصاعد، بحيث يأتي الحدث اللاحق أكثر تعقيداً لمصير «خديجة» من الأحداث السابقة، فقد اقترحت على الرجل أن تزن العنب على الدرج، ولكنه يستدرجها إلى داخل البيت، بحجة واهية هي أنه يريد أن يضعه في الثلاجة فوراً، وهكذا انطلت هذه الحيلة على «خديجة».
3. ويتعقد الحدث حين يكشف الرجل عن نيته الخبيثة، فيتحرَّش بها، فتصدّه دون فائدة، إذ ينقضّ عليها، وتدافع عن عفتها وشرفها، وتفلح في الإفلات منه، بعد أن تمزق ثوبها، وبعد أن أمطرها بالشتائم القاسية.
4. إلى هنا تبلغ القصة ذروة التأزم والفاجعة، وقد أخذ الصراع الخارجي يتحول إلى صراع داخلي «نفسي».
5. فكيف ستواجه أهل قريتها بهذا الثوب الممزق؟ لا شك في أنهم سيُسيئون بها الظنون، وإذ تعود متسللة إلى قريتها تنتابها الهواجس، وتملأها الأحقاد.
6. وتكون النهاية حين يكتمل الحدث في لحظة يسميها النقاد «لحظة التنوير»:

«... وكان اليأس ينبض في عروقها، وصلت نهاية الزقاق، وكانت تتحسس أنه يتنكر لها، وفجأة أطل إسماعيل، وكان يبكي بحرارة، وخلفه كانت جارتها عائشة تلحقه في إشفاق، وما لبث أن أبصر أمه وانطلق يعدو بلهفة، واختلط بكاؤه مع ضحكاته العصبية، وأحسّت بالعزاء يدغدغ أعصابها، وتعلّق إسماعيل بثوبها في صخب، وكان يثرثر كالعصفور. وكانت جارتها تلغط في ارتياح... والله قلنا ماذا جرى لك يا فقيرة... هالطفل

قطّع قلوبنا وهو يبكي. وانطلقت في ثغرها ضحكة عميقة، وقبلت ابنها بشغف، وأمسكت يده متجهة صوب البيت، وكانت ضحكات الفلاحين اللذيذة، كأنها خرير الجداول وحكاياتهم الساذجة تملأ الأزقة ألفة واطمئناناً، وأحست خديجة أن نبع الحياة يتفجر في أعماقها من جديد».

ثانياً: نقد وتحليل

تقوم القصة القصيرة على جملة عناصر لا تتوافر لها شروط النجاح من دونها وأهمها الحُبكة بوصفها المجرى الذي تقع فيه الأحداث بتسلسل أخّاذ، وهناك الأزمة حيث تتعقد الأحداث وتخفى على القارئ، ولا تتضح إلا بعد الوصول إلى الحل في لحظة تسمى لحظة التنوير، وهناك الشخصيات من رئيسة وثانوية، فضلاً عن الزمان والمكان اللذين يوهمان بالواقعية، وتتضافر هذه العناصر لتأخذ القصة شكلها المألوف.

الشخصيات

يقوم البناء الفني لهذه القصة على شخصية رئيسة هي «خديجة» التي يجري سياق الحوادث من حولها، فهي تستقطب الأحداث وتحركها، بوصفها نموذج الفلاحة العاملة القادمة من الريف لبيع العنب في سوق العطارين. والكاتب لا يُعرّفنا بالمظهر الخارجي لها؛ لأنه لا يرتبط قطّ بالحدث في القصة، وإنما اهتمّ بوصف عالمها الداخلي **«كان إيمانها بالحياة والعمل يتوهّجّ في أعماقها كقطعة ماس...» و«كانت ترقص في أعماقها أمنيات منعشة» و«ثمة حقد يتلوى في أعماقها» و«تمنت ألا يراها أحد، وكان اليأس ينبض في عروقها».**

وفي مقابل هذه الشخصية الإيجابية protagonist تلقانا شخصية الرجل الغني الذي لم يذكر الكاتب اسمه، لكونه لا يعنينا بقدر ما يمثله من واقع سلبي تثور عليه «خديجة»، فهو شخصية سلبية antagonist تظهر على مسرح الأحداث بوصفها شيطان سوء، وكان دوره السلبي في تحريك الحدث إلى بلوغه الذروة، ثم نراه يتوارى ولا ندرك عن مصيره أي شيء. والكاتب يعرفنا بالمظهر الخارجي لهذا الرجل، لأنه يرتبط بالحدث في القصة.

«وفجأة وقع نظرها على رجل أنيق، معتدل القامة، وكان يحدّق فيها» دون أن يغفل عن وصف عالمه الداخلي.

«وأخذ التخاذل يتسرّب إلى أعماقه... قال في تهدُّج: انصرفي... هيا... انصرفي... اخرجي... صحيح فلاحين بقر».

وهناك شخصيات فرعية، إذ تبرز شخصية موظف البلدية اللئيم، الذي ينهر خديجة مرتين، ويهزّ عصاه الطويلة في وجهها دون رحمة. ويمثل هو والرجل الغني شريحة اجتماعية متسلطة. وهناك الطفل «إسماعيل» الذي يمثل الجيل الصاعد، فأمه التي تشقى من أجله تستشرف المستقبل من خلاله، وهي تمسك بيده. في حين تمثل «عائشة» شخصية الجارة التي تظهر على مسرح القصة كملاك رحمة، فهي التي تهتم بإسماعيل الطفل، وترعاه حين تغيب أمه، وهي التي تواسي «خديجة» وتسأل عن حالها: «وكانت جارتها تلغط في ارتياح... **والله قلنا ماذا جرى لك يافقيرة... هالطفل قطّع قلوبنا وهو يبكي**».

والفرق الجوهري بين شخصية «خديجة» وشخصية الرجل الغني، هو أن القاص لا يُعنى بمصيره، بقدر ما يلجأ إليه؛ ليساعد على تحريك السياق العام لتطوير القصة.

الزمان والمكان

يلتزم الكاتب بعنصري الزمان والمكان، بحيث تأخذ القصة شكلها الطبيعي، فهو يروي حكاية حدثت في المدينة، ويحدد الزمان الذي وقعت فيه، وغير ذلك مما يرتبط بهذين العنصرين.

فخديجة تسري مع تباشير الصباح صوب سوق العطارين، وتعود إلى قريتها مع المساء، والفجر «الصباح الباكر» يرمز إلى انبعاث الحياة، فهي تنطلق بفرح وأمل، وترنو صوب الغادين والرائحين والتفاؤل يملأ صدرها، وهكذا يتحول الصباح إلى معادل خارجي لعالمها الداخلي.

أما المساء فيعد أيضاً معادلاً خارجياً لعالمها الداخلي المليء بالهواجس السوداء، وقد عادت إلى بيتها، وهي تقطع الزقاق بخفة وحذر خشية أن يراها أحد، فثوبها ممزق، وهي تجرجر أذيال الخيبة.

فإذا انتقلنا إلى المكان في القصة عرفنا أنه مدينة القدس حيث تجري أحداث القصة، لم يصرح القاص بذلك المكان بل دلنا عليه من خلال بعض القرائن «سوق العطارين وباب العامود» وهما من معالم القدس القديمة، وبشكل عام فقد نالت المدينة جانباً كبيراً في قصص «محمود شقير».

وفي المقابل هناك مكان آخر هو القرية التي انطلقت منها «خديجة» بائعة العنب، ولم يصرِّح القاص باسم هذه القرية، وهذا لا يهم، إنما المهم أنها مزدهرة بأشجار الكرمة، تقع

على مقربة من القدس. ولا شك أن هناك تناقضاً اجتماعياً بين المكانين، أو قل اختلافاً كبيراً بين عالم المدينة وعالم القرية.

لغة القصة والحوار

لغة القاص سردية موحية، مستمدة من رؤيته الحياتية، إذ ينمو الحدث في القصة نمواً طبيعياً، وتنساق بسياقه، أما الحوار فقد جاء مصوراً للشخصيات بواقعيته، أي أنه ينبع منها ويجلو أبعادها، فهو ينطقها بما يتلاءم مع ثقافتها ودوافعها النفسية، متجاوزاً إشكالية الفصحى والعامية، مع شيء من الفكاهة الساخرة.

- **تريد أن تشتري وإلا اطلع؟!**

«قال بخيث وهو يمد يده إلى جيبه»:

- **«عندي عنب خليلي الحبة قدّ العصفور... لا أريد عنبك لكن اسمعي... أعطيك نصف دينار وكوني عاقلة».**

«والتمعت في وجهها عينا قطة متوحشة»

- **«وأنا عاهرة يا ملعون أبو أصلك... والله سوف أملأ الدنيا صراخاً».**

وهكذا نجح القاص في استخدام الحوار في تحليل شخصية «خديجة» إزاء الموقف الصعب الذي تعرّضت له.

الفكرة

في قصة «خبز الآخرين» التي وردت في مجموعة قصصية موسومة بهذا الاسم يطرح محمود شقير رؤية اجتماعية تهدف إلى تصوير البعد الاجتماعي بين موقعين متقابلين «المدينة والقرية» من خلال نموذجين متناقضين: أولهما «خديجة» بائعة العنب القادمة من الريف، وهي فلاّحة تكدّ وتعمل للحصول على لقمة العيش، وثانيها الرجل الغني الأنيق «ابن المدينة» الذي يستدرجها إلى بيته، ثم يتحرش بها، دون أن ينال منها، لأنها محصنة بالعفة والشرف.

لقد نجح الكاتب في تصوير البعد الاجتماعي الطبقي، بين طبقتين تحاول إحداهما (طبقة الأغنياء) استغلال الأخرى (طبقة الفلاحين) ويتجلى التناقض الاجتماعي بينهما في عدة مواقف.

«وتذكرت «خديجة» مصطبة بيتها والبوابة الخشبية العتيقة، وصعدت درجات السلّم اللامعة، وانفتح باب العمارة الخارجي.. واجتازت بهواً واسعاً، وحدّثت نفسها بصوت مسموع «الصلاة على النبي... هذا قصر» وعلى جانب البهو، كان تنتصب أبواب من خشب لامع مرصّع... وانشقّ وأضيء مصباح كهربائي... وكانت فوق النوافذ ستائر وردية يانعة...».

ومع هذا البون الشاسع فقد خرجت «الفلاحة» مرفوعة الرأس، وعاودها الأمل مع ما أصابها من يأس، إذ قابلت طفلها «إسماعيل» وانطلقت من ثغرها ضحكة عميقة، وسمعت ضحكات الفلاحين العذبة، وأحسّت أن نبع الحياة يتدفق من أعماقها من جديد.

وهكذا تسربت إلينا الفكرة من خلال القصة، وهي النظرة المتفائلة بالمستقبل، والدعوة إلى نصرة الجانب المشرق في الحياة، ومع ذلك يبقى الصراع قائماً، لم يُحسم بعد.

الفصل السابع

أعلام القصة القصيرة

المبحث الأول: محمود تيمور

المبحث الثاني: محمود سيف الدين الإيراني

المبحث الثالث: زكريا تامر

المبحث الرابع: محمود شقير

الفصل السابع

أعلام القصة القصيرة

المبحث الأول

محمود تيمور (1894- 1973)

سيرته

محمود تيمور صوت متفرّد في مسيرة القصة القصيرة في الشرق العربي، التي بدأت معالمها تظهر في أوائل الربع الثاني من القرن العشرين، إذ لفت إليه أنظار النقاد، «وسرعان ما وجدوا هذا الفتى الصغير، يحمل العبء الذي خلّفته الأسرة التيمورية في الميدان الأدبي، ويسدّ الفراغ الذي كان يملؤه أخوه محمد تيمور فينادي بآرائه ويلتزم أفكاره، ويسير على نهجه في تحفظ واتزان»[1] بحيث أصبح الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، إذ أمضى عمره مخلصاً لفنه، وتفوّق فيه وامتاز، وسجّل له - على حد تعبير طه حسين - خلوداً في تاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحى»[2] بإنتاجه القصصي الغزير.

ولد محمود تيمور في الرابع من يونيو عام 1894. في أحد أحياء القاهرة الشعبية، يعرف بحي «درب سعادة» وهذا الحي «أصيل في شعبيته، يجمع أشتاتاً من الطوائف والفئات، وهو حافل بالصُناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف»[3]، ونشأ في بيت علم وأدب وجاه، فأبوه هو العلاّمة أحمد تيمور باشا (-1930) الذي عرف باهتماماته بالتراث العربي وكان بيته ملتقى لأبرز أعلام الأدب والفكر في عصره، أمثال الإمام محمد عبده، والشاعر محمود سامي البارودي، وكان ولداه «محمد ومحمود» يستمعان إلى ما يجري من نقاش

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، 293.

(2) انظر: حسن فتحي خليل، محمود تيمور رائد القصة الحديثة، مجلة العربي، العدد 183 فبراير، 1974.

من كلمة للدكتور طه حسين في حفل استقبال الأستاذ محمود تيمور في المجمع اللغوي بجلسة علنية عقدها المجمع يوم الخميس 16 يناير 1950.

(3) مجلة الآداب، العدد التاسع، سبتمبر 1960، السنة الثامنة، ص10.

ومطالعات. وعمته هي عائشة التيمورية (-1903) صاحبة ديوان «حلية الطراز» وشقيقه هو محمد تيمور (-1921) أحد أبرز رواد القصة والمسرحية، وهو الذي وجه أخاه إلى قراءة الأدب الأوربي الواقعي. ووجهه إلى قراءة هذا الأدب، فقرأ لـ «موباسان» وتأثر به، ثم قرأ الأدب الروسي، ممثلاً بتشيخوف وترجنيف، فتبلورت شخصيته الثقافية ومال إلى الواقعية التي طبعت أسلوبه، إذ بدت ملامح البيئة المصرية في أعماله، وخصوصاً بيئة الفلاح المصري.

ينتمي محمود تيمور لأسرة ميسورة الحال، كانت تملك كثيراً من الضِّياع، فكان كثيراً ما يذهب إليها، ويختلط بالفلاحين الذين اختزنت ذاكرته صوراً من حياتهم، أعاد رسمها في أعماله القصصية، وإذ أكمل دراسته الثانوية فقد التحق بمدرسة الزراعة العليا، لكنه لم يواصل دراسته فيها بسبب إصابته بمرض التيفوئيد، وسافر إلى سويسرا طلباً للاستشفاء، حيث أقام ثلاث سنوات (1929-1932) اطلع خلالها اطلاعاً جيداً على الآداب الأوربية وسافر إلى أميركا فيما بعد وكتب كتابه «أبو الهول يطير» صوّر فيه الحياة الأميركية خير تصوير، ثم ارتحل إلى السويد فكتب كتابه الرائع «شمس وليل » وصف فيه شمس منتصف الليل بأسلوبه الرائق، ومقارناته المفيدة بين الحياة عندهم والحياة عندنا.

فجُع محمود بفقد أخيه محمد تيمور الذي توفي شاباً في سنة 1921، وكان أثيراً لديه، وبموت ولده وهو في العشرين من عمره، وجزع عليهما جزعاً شديداً. وكان فقدهما بداية مرحلة جديدة في حياته، إذ انصرف إلى الكتابة بما عرف عنه من دأب وعطاء لعله ينسى أحزانه. وقد بدأت محاولاته الأدبية منذ عام 1916 «وهي محاولات أقرب ما تكون إلى الشعر منها إلى النثر القصصي»[1]، ثم تحول إلى النثر القصصي، وأخذ يكتب القصة الرومانسية متأثراً بجبران والمنفلوطي ونزعتهما الرومانسية.

وتجدر الإشارة إلى أنه توجه في مقتبل حياته الأدبية إلى العامية، ثم انتقل إلى التعبير باللغة الفصيحة، مما جعله يعيد كتابة بعض أعماله الأولى التي نشرها في بواكير شبابه، مثل: الحاج شبلي، وأبو علي عامل آرتست، والشيخ عفا الله، وجعل لغتها الفصحى.

---

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر ص 4.

آثاره

عُرف تيمور بتنوع إنتاجه الأدبي، فله عدد من المسرحيات، وكتب الرحلات، والتأملات، والمقالات، والأبحاث في اللغة والأدب. وله باع في الرواية والقصة الطويلة، فكتب الأعمال التالية:

1. «الأطلال» 1934، و«نداء المجهول» 1939، و«سلوى في مهبّ الريح» 1944، «وكليوباترا في خان الخليلي» 1946، وغيرها.

2. إلا أنه تخصص في القصة القصيرة، فقد وافقت مزاجه واستعداده الأدبي، بحيث أصبح أستاذ هذا الفن القصصي، وعن تجربته في كتابة القصة يقول: «كنت قارئ قصة قبل أن أكون كاتباً قصصياً، وأكثر ما قرأت في مطلع حياتي الأدبية القصص القصيرة، قرأت لموبسان وتشيخوف وأضرابهما... وجدت في نطاق القصة القصيرة وسيلة لإظهار مدى قدرتي المحدودة على التقاط المشاهد، ورسم الشخصيات، ومعالجة الموضوعات»[1] وبسبب ما يمتاز به أدب محمود من سمات تدعو إلى تصوير الواقع، فقد التفت إلى الأشخاص العاديين من الذين نراهم في الحياة اليومية، ولا يكاد يلتفت إليهم أحد سوى الفنان المبدع، مثل: البائع الجوال، والحوذي، والأبله، والمجذوب. فقد استنطق هذه الشخصيات، ووقف إلى جانب الطبقة الفقيرة، ووجه سخريته اللاذعة إلى الأغنياء وأبناء الطبقات العليا، كاشفاً عن مساوئها وعيوبها الاجتماعية، مع أنه نشأ في بيئة مترفة، فهو يُصدّر قصته «الشيخ جمعة» بقوله: «أعرف الشيخ جمعة منذ كنت طفلاً صغيراً»[2] وإذ صدرت أول مجموعة قصصية له كانت «الشيخ جمعة وقصص أخرى» في مارس 1925[3]، يقرّ في تقديمه لها بما كان لهذا الشيخ من فضل عليه بقوله: «أقرّ بما كان لشخصيتك البارزة الممتازة على نفسي من الأثر القوي الذي أنتج لي أول عل في حياة الأدب»[4] نحو الكثير من الأمراض الاجتماعية والخلقية التي عالجها، وإليك-عزيزي القارئ بعض المجموعات القصصية التي أصدرها:

---

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر منذ 1910-1933، القاهرة، دار الكتاب العربي، ص 310-311.

(2) انظر: م.ن

(3) م.ن.

(4) محمود تيمور (الشيخ جمعة)، ط2، 1927، ص18.

أ. الشيخ جمعة، 1925.

ب. عم متولّي، 1927.

ج. الشيخ سيد العبيط 1928.

د. رجب أفندي، 1928.

ه. الحاج شبلي، 1928.

و. أبو علي عامل آرتست، 1934 «أعاد كتابتها عام 1955 بعنوان أبو علي الفنان».

ز. قلب غانية، 1937.

ح. فرعون الصغير، 1941.

ط. مكتوب على الجبين، 1941.

ي. قال الراوي، 1942.

ك. أبو الشوارب، 1953.

ل. نبُوت الخفير، 1958.

م. تمر حنة عجب، 1961.

ن. أبو عوف وقصص أخرى، 1969.

س. زوج في المزاد، 1970.

وهكذا استمد محمود تيمور شخصياته من الحياة الشعبية ومن الواقع المعاش الاجتماعي والطبقي، ويظهر ذلك من خلال ما يعتمل فيها من معاناة من جهة، وتعاطفه مع هذه الشخصيات. فكان واحداً من أهم رواد القصة الواقعية الحديثة الذين مهدوا الطريق أمام أجيال من كُتاب القصة أمثال محمود سيف الدين الإيراني ومحمود شقير وغيرهما. وكتب عدداً من الروايات للمسرح مثل «حواء الخالدة» و«اليوم خمر» «وابن جلا» وقد ظهرت كلها على المسرح المصري، ورواية «صقر قريش» التي مُثلت على عدة مسارح عربية.

في عام 1947 نال محمود تيمور جائزة مجمع اللغة العربية بمصر، وما لبث أن أصبح عضواً فيه عام 1949. كما نال جائزة «الملك فؤاد الأول» عام 1950، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب عام 1963 من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. واحتفلت به جامعات في روسيا والمجر وأمريكا وأشارت بمكانته الأدبية، وكرّمته في غير مناسبة.

توفي محمود تيمور في الخامس والعشرين من شـهر «آب» عـام 1973، ومثّلـت وفاتـه غيابا لكاتب أصبح علامة واضحة على ريادة القصة الحديثة، وبـذل حياتـه كلـها مـن أجـل النهوض بهذا الفن وبالأدب عامة في مصر وسائر البلدان العربية، بما تركه من أعمال رائعـة أثرت المكتبة العربية.

المبحث الثاني

محمود سيف الدين الإيراني (1912- 1974)

يعد محمود سيف الدين الإيراني من القصاصين الأبرز في فلسطين منذ الثلاثينات وحتى السبعينات، وهو ينتمي إلى الجيل الثاني من تاريخ القصة الفلسطينية، على افتراض أن خليل بيدس (-1949) صاحب «مسارح الأذهان» رائد لهذا الفن القصصي. وقد توجه الإيراني إلى القصة القصيرة مبكراً «عِقد الثلاثينات» وظل متخصصاً بها طوال حياته، «حتى ليكاد يقتصر تعبيره الفني عليها»[1].

أصدر مجموعته القصصية الأولى «أول الشوط» عام 1973، وضمت إلى جانب القصة القصيرة طائفة من الرسائل والمقالات التي زخرت بآرائه في الثقافة وبنقده وتعليقاته على عدد من الكتب. ولن نخوض في عالم المقالة عند الإيراني، نظراً لانصرافه إلى القصة القصيرة وتخصصه بها.

وعن تجربته في كتابة القصة يقول الإيراني «القصة ليست عاطفة متوهجة مؤتلقة، وليست حساً مضطرباً ولا هي تقوم على رهافة الشعور... والعاطفة لا تخدم القصة إلا بقدر، ولا تتدخل في العمل القصصي إلا حيث لا يكون مناص من تدخلها، ومع ذلك فإن القصصي الماهر يكبح من جماحها ويلجمها، ولا يدعها تتدفق في السياق، وإلا فسد الأمر واختل التوازن المنشود، بل إن العمل القصصي كله قد ينهار إذا ما ترك الباب مفتوحاً على مصراعيه للعاطفة أو الحس المشتعل»[2].

حياته وآثاره

ولد محمود سيف الدين الإيراني عام 1912 في يافا، تلك المدينة الجميلة التي وصفها بقوله: «البحر أمامها وجنّات البرتقال خلفها، وهي بينهما تنعم بما لم تنعم به مدينة من قبل. لياليها ملاح زاهرات، ونهاراتها كدّ وسعي ورزق كبير، حبّة البرتقال والبحر: مورد خيرها...»[3].

---

(1) ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، ص 157.

(2) الإيراني، الأعمال الأدبية الكاملة، 2/ 79-80 (مقدمة مع الناس).

(3) الأرض الطيبة، ص 37.

ينحدر من أسرة ميسورة الحال، فأبوه من أصول إيرانية وأمه عربية. وقد انتقلت هذه الأسرة إلى القدس مع بداية الحرب العالمية الأولى، وما لبثت أن عادت إلى يافا، حيث تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدرسة (كلية) الفرير بين سنتي 1920 و1929، وتخرج فيها وقد أتقن الإنجليزية والفرنسية إتقانا جيداً، فضلاً عن إتقانه العربية لغته الأم.

تقلب الإيراني في أعمال مختلفة، فعمل موظفاً في حكومة فلسطين لست سنوات، استقال بعدها، ليؤسس مطبعة كبيرة، وما لبث أن أصدر مجلة الفجر الأسبوعية في يافا عام 1935، بمشاركة الأديب عارف العزوني[1] (1896-1961)، لم يصدر منها سوى خمسين عدداً، إذ توقفت عن الصدور.

انتقل الإيراني إلى شرقي الأردن عام 1941 حيث عمل في حقل التعليم معلماً ثم مديراً للمدارس الحكومية، فمفتشاً للغة العربية ومشرفاً على تحرير مجلة «رسالة المعلم» إلى أن أحيل على التقاعد مع بداية السبعينات.

وعلى الرغم من توقف تحصيل الإيراني عند المرحلة الثانوية (1929) إلا أنه كان قارئاً نهماً إذ عكف على قراءة القصص الأوربي والمذاهب المختلفة فيه، يسعفه في ذلك إتقانه للإنجليزية والفرنسية، وقد أثرت هذه القراءات في فنه القصصي ومستوى أعماله مقارنة مع أعمال غيره من الأدباء، مما «جعل القصة بين يديه أطوع تعبيراً، وأتم صورة وأكمل فناً»[2].

ولم يتوقف الإيراني عن نشر قصصه في عدد من المجلات الأدبية والثقافية أمثال: المقتطف، والثقافة، والعربي، وأفكار، والأفق الجديد، والأديب، والآداب، وغيرها، وإنما نهض بدور المترجم الأديب، فترجم عشرات القصص عن الإنجليزية والفرنسية وظهرت في المجلات السابقة، ونشرها في كتابه الموسوم بـ «أقاصيص من الشرق والغرب».

ومن خلال دراستنا لأعمال الإيراني القصصية لاحظنا أن بناءها الفني يقوم على عنصر الشخصية كمرتكز أساس، فهو يختار شخصيات قصصه من واقع الحياة، وينسج حواراً ملائماً لها، وينسجم معها. وهذه من أهم الخصائص التي امتاز بها عن كثير من الكتاب، فقد سلّط الضوء في مجموعته الأولى «أول الشوط» على مواقف اجتماعية جادّة،

---

(1) كاتب وصحفي من فلسطين، بدأ يكتب القصة في أوائل الثلاثينات، ونشر قصصه في دوريات وصحف عربية.

(2) ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام 1950، ص 157.

ووعى قضية الالتزام بمعناها الواسع، أي الالتزام بقضية الحرية. وقد صدرت هذه المجموعة على حد قول عبد الرحمن ياغي وهي «تحمل طابعاً جديداً وتعالج مواقف اجتماعية جادة، ولها أهداف أدبية ومضمون أيدولوجي بارز السمات يهدف في مداه البعيد إلى تجديد الحياة الاجتماعية كلها»[1]. ووصفه ناصر الدين الأسد بأنه: «قصاص فنان أصيل: قلمه ريشة، وألفاظه خطوط وألوان وظلال وأنغام، وقصته جو مصوَّر كامل ينساب إليه القارئ انسياباً طبيعياً، ويعيش مع شخوصه وحوادثه في حياة نابضة واقعية»[2].

فكانت مجموعة «أول الشوط» أولى أعماله القصصية في الصدور، إذ ظهرت لأول مرة عام 1937 عن مطبعة الفجر بيافا، وهي المطبعة التي أسسها الإيراني نفسه عام 1935، وأثارت اهتمام النقاد والباحثين لتمايزها عن المجموعات القصصيةفي ذلك العهد، وهذا لا يعني أنه لم يتأثر بغيره من كُتاب القصة القصيرة فقد تأثر في بداياته بالقصة المصرية وقصص محمود تيمور على وجه الخصوص سواء في تخيّر شخصياته أو في معالجة عناصر القصة معالجة تميل إلى الجو النفسي المتدرج، أو حتى في استعمال اللغة المحكية في الحوار القصصي، وما لبث أن عدل عنه محمود تيمور نفسه لاحقاً، كما انصرف عنه الإيراني ودعا إلى تجنبه في مقالاته المتأخرة.

أصدر بعد «أول الشوط» مجموعات «مع الناس» 1956، و«ما أقل الثمن» 1962، و«متى ينتهي الليل» 1964، و«أصابع في الظلام» 1972، و«غبار وأقنعة» 1992 (جمعه وحققه د. إبراهيم خليل).

أما مجموعة «مع الناس» فقد حدد فيها منهجه الفني، فهو يختار الشخصية -كما مر بنا آنفاً- من الواقع وما يعتريها من أحداث، ثم يبني جواً قصصياً ملائماً لها، منسجماً معها، بحيث تتوافر القصة على قدر من الصدق والموضوعية.

ويُوضّح منهجه في حوار مع خليل السواحري، في مجلة رسالة الأردن «حزيران 1972» بقوله:

«أبدأ بالشخصية، حتى إذا اكتمل تركيبها من عدة شخصيات أوجد لها الفكرة، وحتى الحدث يكون مركباً، اي قد تكون فيه ملامح من أحداث أكوّن منها حدثاً واحداً يقوم على

---

(1) حياة الأدب الفلسطيني، 468.

(2) الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن،ص 164.

فكرة، والأهم من هذا كله أنني أترك لشخوص القصة والحدث والفكرة فيها أن تعيش في نفسي مدة من الزمن حتى تنضج ثم توضع على الورق»[1].

وقد أصدرت مؤسسة شومان «الأعمال الأدبية الكاملة التي ضمت آثاره في القصة القصيرة والترجمة فضلاً عن كتاباته النقدية والصحفية في ثلاثة مجلدات عام 1998 في عمان.

توفي محمود سيف الدين الإيراني عام 1974 في عمان، بعد أن نهض بفن القصة وبالأدب عامة في فلسطين والأردن. وكان قد دعا هو وغيره من الأدباء إلى تأسيس رابطة الكتاب الأردنيين عام 1973. وتقديراً لجهوده وعطائه فقد استحدثت رابطة الكتاب جائزة تحمل اسم «جائزة الإيراني للإبداع القصصي» عام 1985.

(1) انظر: محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل (الأفق الجديد، 110).

المبحث الثالث

زكريا تامر (مولود عام 1931)

موقعه في القصة السورية

يعدّ زكريا تامر – بعد الطلائع – الرائد الأول والأبرز للقصة القصيرة في سوريا، فقد بدأت تجربته في أواخر الخمسينات وبداية الستينات في مجلة الآداب التي كان يشرف عليها سهيل إدريس في بيروت. وكان لهذه المجلة خلال مسيرتها الطويلة دور مهم في الأدب العربي الحديث. وفي مضماري الشعر والقصة على وجه الخصوص.

أما عن توجهه لفن القصة القصيرة، فيرجع في نظره «لكونها أداة فنية غنية التعبير، تتحدى كاتبها، وتتيح له المجال لتقديم الدليل على أصالته، وموهبته، ومدى إخلاصه لبيئته وإنسانها»[1] ويحدثنا زكريا تامر عن تجربته القصصية فيقول: «عندما كتبت لم أعتمد على آراء النقاد، ولو عملت بآرائهم في بدايتي لهجرت الكتابة، أو كنت نسخة مشوهة لأدباء آخرين، لكني قبل أن أكتب القصة يُخيّل اليّ أني عشت جيدا واطلعت على معظم القصص العربية وعلى ما أتيح لي من القصص العالمي، ثم ابتدأت أكتب محاولاً إيجاد صوت ما، لم أعثر عليه في قراءاتي». [2]

وبذلك تنكشف لنا فردية هذا القاص الذي غرّد خارج السرب، فحاول أن يكتب ما لم يكتبه غيره، بأسلوبه الساخر اللاذع، الذي هو أشبه بأطراف الدبابيس، لعلّه يوقظ عقولاً من سباتها سواء في مقالاته أو في خواطره، إذ استخدم عنواناً لافتاً للنظر لخواطره التي كان ينشرها في مجلة «الدوحة» القطرية هو «خواطر تسرّ الخاطر» وفي زاويته في مجلة «التضامن» التي جعل عنوانها «الضاحك الباكي». وجذبته السياسة فكتب في صحيفة القدس العربي اللندنية مقالات سياسية بأسلوبه الساخر اللاذع.

حياته

ولد زكريا تامر عام 1931 في مدينة دمشق، تلك المدينة التي أثارت ذكرياته البريئة، فتحدث عن ماضيها، ولفته من هذا الماضي بساطتها، وجمال طبيعتها، وإنسانها الوديع،

(1) استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، مجلة الموقف الأدبي، العدد 10، سنة 1974، ص 107.

(2) محيي الدين صبحي، مقابلة مع زكريا تامر، مجلة المعرفة، العدد 126/ عام 1972، ص 115.

فنسمعه يقول: «كان في قديم الزمان مدينة صغيرة، بُنيت وسط حقول فسيحة خضراء، يرويها نهرسخي المياه،وكان ناسها جميعاً يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق السميك كُتب على كل منها اسم من الأسماء»[1].

في هذه المدينة نشأ زكريا، مرهف الحس. وهو ينتمي إلى أسرة فقيرة الحال، لا نعرف شيئاً من أحوالها، سوى أنها كانت تعيش في ظروف صعبة، اضطر بسببها إلى ترك الدراسة عام 1944، والتوقف عند المرحلة الابتدائية، إلا أنه ثقف نفسه تثقيفاً عميقاً؛ فقرأ لكبار الكتاب من أمثال سارتر، وكامو، وكافكا وغيرهم، واطلع على الموروث الأدبي والتاريخي، وأفاد من التراث الشعبي ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، ومن ثمّ الحقه أهله بمعمل للأقفال في حي البحصة الدمشقي، حيث عمل حداداً طوال اثنتي عشرة سنة. وما لبث أن انتقل إلى العمل الصحفي عام 1960 فكتب في عدد من المجلات الأدبية والثقافية، منها «المعرفة»و «الموقف الأدبي» و«شعر» و«الهلال» و«الأفق الجديد» و«الدوحة» وغيرها. ثم عمل في وزارة الثقافة السورية (1960-1963)، وشغل منصب رئيس تحرير لعدة مجلات سورية، منها مجلة «المعرفة»، وعين نائباً لرئيس اتحاد الكتاب العرب (1973-1975).

يقيم زكريا في بريطانيا منذ عام 1981، حيث عملٰ في مجلة الدستور الأسبوعية، وأخذ ينشر مقالاته في عدد من المجلات العربية، منها مجلة «التضامن» ومجلة الناقد اللندنية، ومجلة «الدوحة» القطرية.

آثاره

كتب زكريا مجموعات قصصية متعددة، فقد صدرت مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض» عام 1960، ثم توالت مجموعاته الأخرى فكتب «ربيع في الرماد» عام 1963، و«الرعد» عام 1970، و«دمشق الحرائق» عام 1973، و«النمور في اليوم العاشر» عام 1978.

تحمل هذه المجموعات القصصية طابعاً جديداً، وتعالج مظاهر اجتماعية قمعية، ولها أهداف أدبية ومضمون عقدي بارز السمات سواء بتوضيح موقفه من الفروق الفردية أو هيمنة سلطة الأخلاق والقيم والعادات، والاغتراب الذاتي والاجتماعي، والسلطة الأبوية[2]

(1) ربيع في الرماد، ص 75.

(2) انظر : امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة،51-125.

وبسبب ما يمتاز به أدبه من مواقف تدعو إلى نبذ الظلم الواقع على الإنسان فقد ترجمت أعماله إلى الفرنسية والايطالية والإسبانية والروسية[1].

أما مجموعاته القصصية التي قدّمها للأطفال، فهي وفق طبعتها الأولى:

1. مجموعة «لماذا سكت النهر» 1973.
2. مجموعة «البيت» 1975.
3. مجموعة «قالت الوردة للسنونو» 1977.
4. مجموعة «بلاد الأرانب» 1979.

وهذا فضلاً عن قصص نشرها في دار الفتى العربي«يوم بلا مدرسة، الطفل، المطر، بيت الورقة البيضاء وغيرها».

شكلت هذه القصص بداية الطريق لأدب عربي جديد يبث القيم الإنسانية والقومية والنضالية، لذلك تجاوز صداها الوطن العربي إلى أوربا وترجمت إلى لغات عالمية[2]. وتجدر الإشارة إلى أن زكريا توجه أيضاً لكتابة المقالة والخاطرة، وتميز أسلوبه فيهما بالسخرية اللاذعة.

وكتب أيضاً مجموعات من القصص القصيرة جداً للأطفال يربو على مائة وخمسين قصة نأى فيها عن أسلوب التلقين الذي لاينمّي شخصية الطفل بقدر ما يجعله تابعاً لغيره، فيقول : **«ولا بد من التنويه بأن جيل الأطفال لا يمكن أن ينمو النمو السليم في مجتمع يعاني الآباء والأمهات فيه الظلم والقهر والهوان والعوز؛ لذا فإن الاهتمام الحقيقي بالأطفال يتطلب في الوقت نفسه الاهتمام بالكبار أيضاً، فتحرير الكبار مما يشوّه إنسانيتهم، ويحول دون تطورهم هوالخطوة الأولى التي لا بد منها...»**[3].

وعلى أية حال، فإن زكريا تامر يظل القلم الأبرز في القصة القصيرة في العالم العربي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بوصفه واحداً من رواد القصة التعبيرية الحديثة،

(1) جاءت قصصه المترجمة إلى الروسيةضمن مختارات لأدباء من سوريا بعنوان (الصمت والموت).

(2) انظر: امتنان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ص26.

(3) زكريا تامر، الأطفال والمستقبل، مجلة المعرفة،العدد 214-215/ 1979-1980، ص 5.

وتذكر امتنان الصمادي أنه مهّد الطريق أمام جيل السبعينات والثمانينات لخوض العالم الداخلي «اللاشعور» ورصد انفعالاته[1].

(1) انظر : زكريا تامر والقصة القصيرة، ص 189.

المبحث الرابع

محمود شقير (مولود عام 1941)

سيرته

ولد محمود شقير في قرية «السواحرة» على مقربة من القدس عام 1941، من أسرة متوسطة الحال تنتمي إلى عشيرة «الشقيرات» التي أقامت مضاربها في «الخان الأحمر» قرب أريحا، في الثلاثينات من القرن الماضي، ثم استقرت في منطقة القدس، حيث تلقى محمود دراسته الابتدائية والثانوية، ثم انتسب إلى جامعة دمشق، ونال إجازة في الآداب قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية عام 1973.

وربما كان محمود شقير أكثر كتاب جيله انصرافاً إلى القصة القصيرة، وتخصصا بها، إذ اقتصر تعبيره الفني عليها. وقد أخرج مجاميع قصصية، الأولى «خبز الآخرين» «منشورات صلاح الدين 1975»، والثانية «الولد الفلسطيني» «دار صلاح الدين 1977، ثم توالت مجموعاته القصصية فنشر «الجندي واللعبة» قصص للأطفال«عمان، دار ابن رشد 1983» و«طقوس المرأة الشقية» عام 1986 و«الحاجز» عام 1987، و«وردة لدماء الأنبياء» عام 1991 وغيرها.

جميع شقير بين النشاط الأدبي المتمثل في كتابة القصة القصيرة، والنشاط السياسي في الحركة اليسارية (1963-1965). وفي عام 1975 أبعدته سلطات الاحتلال الإسرائيلي عن الوطن المحتل بتهمة النشاط المعادي للاحتلال، فأقام في الأردن، حيث واصل عمله في التدريس والصحافة والأدب إلى جانب نشاطه السياسي. وما لبث أن عاد إلى الوطن المحتل عام 1993 بعد غياب طويل، فعمل في وزارة الثقافة الفلسطينية، وفي صحيفة «الطليعة» المقدسية في حي الشيخ جراح بالقدس، ثم تولى رئاسة تحريرها (1994-1996).

أفاد محمود شقير من مطالعاته الأدبية، فقد جذبته روايات نجيب محفوظ، وقرأ روايات غربية لكتاب كبار أمثال: همنغواي، وجون شتانبيك، والبير كامو وكولن ولسن وغيرهم، وانتفع بما أبدعه هؤلاء، إلا أنه تفرّد بتجربة خاصة به، استلهمها من القرية الفلسطينية، إذ قرأ واقعها بوعي، ورصد الظروف التي ساهمت في تشكيل هذا الواقع، في صوغ محكم بعيد عن النسخ والتسجيل، يسعفه فكر متوّهج ذو أبعاد فلسفية، ولغة سهلة يسيرة، استقطر فيها روح الفصحى وحلاوة العامية معاً، وبذلك اقترب من القارئ.

وقد عرف محمود شقير أيضاً بقصصه القصيرة جداً، التي التقطها من الحياة، وصاغها في قالب فني مختزل، تعدّ تطويراً وتجديداً في فنه القصصي.

نماذج من قصصه القصيرة جداً

الأرملة[1]

ماتت الأرملة

ماتت بعد ستين سنة من رحيل زوجها الحبيب. صبرت الأرملة على مصابها عشر سنوات، لم يتقدّم لها الخُطّاب لطلب يدها من جديد، ربما لأنّ لديها أربعة أطفال، وربما لأن ثمّة أسباب أخرى.

جاءها العشيق دون مقدّمات. كان شاباً وسيماً يصغرها بخمس سنوات. رأته وهي تنشر غسيلها على السطح القريب، كان في عينيه ظمأ، لكنه بعد أقل من سنة، مات.

قبل موتها، رأت نفسها في حلمها الأخير وهي تخرج متوكئة على العصا نحو السطح القريب. رأت شابين يجلسان على الحافة الملساء، تتعرف عليهما في الحال، تهمُّ بدعوتهما لاحتساء القهوة، وللتحدّث في حياء تام، عمّا فات، غير أنها تقلع عن ذلك، وتعود إلى سرير موتها، وهي تسمع الشابين يسألانها في وقت واحد تقريباً: هل بوسعنا أن نُقدّم لك خدمة ما، أيتها الجدّة الطيبة؟

كفن[2]

قال: ذهبت أختي إلى المستشفى ذات مساء. لم تكترث لأضواء الشوارع ولا للرجال الذين يعبرون الأرصفة، لم تكترث لشيء تقريباً، لأنها كانت غائبة عن الوعي.

ذهبتْ في سيارة إسعاف بعد أن ولدتْ طفلها بيومين. الطفل مات بعد ساعات، وضع الأطباء السماعات تحت ثديها للتنصُّتْ على ضجيج قلبها. الثدي ممتلئ بالحليب الذي لن يرضعه الطفل. لفّوا جهازاً مطاطياً على ذراعها للتأكد من ضغط دمها. الذراع منهار لأنه لن يحتضن الطفل. ركضتْ نحوها ممرضة وأعطتها إبرة في بطنها، تحت السُرّة بقليل. البطن يتذكر أنه ودّع الطفل بحنان وهو يهم بالمغادرة.

بعد ثلاثة أيام، لم يعد لثديها وذراعها وبطنها أيّ كلام، عادت من هناك بكفن.

---

(1) مجلة عمان، العدد الحادي والثمانون،آذار، 2002، ص 61.

(2) محمود شقير، احتمالات طفيفة، ص 125.

هناك [1]

استغرقوا في النوم، الرجال في غرفة والنساء في غرفة. الريح شديدة في الخارج، وثمة أحلام صغيرة تتجوّل في فضاء شحيح. قال الحارس: لم أنمْ حتى الصباح، مع أنني لم أكنْ هناك.

(1) محمود شقير، احتمالات طفيفة، 126.

الفصل الثامن

الرواية (دراسة نظرية)

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية وتطورها

المبحث الثاني: معنى الرواية وبناؤها الفني

الفصل الثامن

الرواية (دراسة نظرية)

المبحث الأول

نشأة الرواية العربية وتطورها

أولاً: نشأة الرواية العربية

اختلف النقاد حول نشأة الرواية العربية، وظهورها في الأدب العربي الحديث، وانقسموا إلى فريقين.

1. فريق رأى أنها تطور طبيعي للقصص التراثي وفن المقامة على وجه الخصوص، فقد التفت الأدباء في مطلع النهضة الحديثة إلى التراث القديم يتدارسونه ويحاكونه، إذ وضع ناصيف اليازجي (1800-1871) كتابه «مجمع البحرين» وهو مجموع مقاماته الستين التي قلّد بها الحريري تقليدا تاما، في صورة الراوي والبطل، وفي أن البطل أديب متسول؛ فالراوي هو «سهيل بن عباد» والبطل هو «ميمون بن خزام» يشاركه في حيله وأعماله كل من ابنته «ليلى» وغلامه «رجب» في إطار تربوي تعليمي.

واقتفى أحمد فارس الشدياق (1805-1887) أثر مقامات الهمذاني والحريري، وكان أكثر تطوراً من اليازجي، فكان كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» صورة لتأثره بالهمذاني وغيره من أصحاب المقامات، دون أن يلتزم شكل المقامة التقليدي في مقاماته الأربعة، فقد اختار لها شخصية الفارياق، وهو موجز لاسمة «فارس الشدياق» وصف فيه مراحل حياته، وجعل لها راوية يدعى «الهارس بن هشام». والغاية التعليمية فيها واضحة، إذ نراه يتوسل بالسجع ويعمد إلى الكلمات الغريبة والشاذة لتحقيق هذه الغاية.

ثم قُيض لهذا الفن كاتب آخر هو «محمد المويلحي» (-1930) الذي أخرجه من قالبه التقليدي، وخطا به خطوة نحو فن الراوية الحديثة. فقد نشر في صحيفة «مصباح الشرق» التي كان يملكها والده فصولاً من كتابه «حديث عيسى بن هشام» فيما بين سنتي 1898-

1900 متأثراً بأسلوب المقامة العربية، وصور في هذا الكتاب جوانب متعددة من التغير الاجتماعي الذي حلّ بمصر حين هبّت عليها رياح التغيير. وتخيّر لمقاماته شخصية خيالية لقائد من قواد محمد علي بُعث من قبره، واتخذها بطلاً يمثل الأرستقراطية الدخيلة، إلى جانب شخصية راوي الحديث «عيسى بن هشام» التي استمدها من تقاليد مقامات الهمذاني، ووفق بينهما، وإلى جانب هاتين الشخصيتين نواجه نماذج من الناس، من رجال الشرطة، والقضاء والعلماء والسراة، ثم شخصية العمدة التي احتلت حيزاً كبيراً من المقامات. وتتسلسل الحوادث في محاولة البطل التقريب إلى هذه الحياة الجديدة. ولم تكن شخصية «عيسى بن هشام» الجديدة كشخصية الصعلوك في المقامة القديمة وإنما كان جزءاً من الماضي تفاجئه الدهشة أمام الحياة الحديثة، ومن ثم لا تحسن التكيف مع الحاضر.

وعلى أية حال، فإن «حديث عيسى بن هشام» أفاد من بعض عناصر الرواية الأوربية، من رسم للشخصيات أو إيجاد العقدة، لكنه كان يؤثر الأناقة في التعبير على نمط المقامة القديمة.

2. فريق رأى أن الرواية العربية لم توجد في أدبنا القديم وإنما هي فن حديث، وصل إلينا من الغرب، وأن القراء العرب قد تعرفوا إلى فن الرواية بعد ازدهار حركة الترجمة، في سبعينات القرن التاسع عشر، حين تم تعريب الروايات الفرنسية والإنجليزية التي اجتذبت القراء العرب، ولم يلبث أن أصدر المنفلوطي (1876-1924) طائفة من الروايات الفرنسية التي صاغها بأسلوبه العذب. وأخذ جرجي زيدان (1861-1914) ينشر رواياته التاريخية التي واصل كتابتها على مدى ربع قرن (1889-1914) حاول خلال هذه الفترة أن يرضي جمهور القراء، بما يبثه من مغامرات عجيبة في ثنايا سرده للأحداث التاريخية.

وأجمع النقاد على أن أول رواية حقيقية في الأدب العربي هي رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، التي ظهرت في حدود عام 1912. وتبدو القيمة الكبرى لهذه الرواية في أنها رواية اجتماعية عمد فيها هيكل إلى التعبير عن تعلق الفلاح المصري بأرضه، وصوّر الريف المصري وتقاليد القرية المصرية، فركز على حياة فتاة مصرية من لحم ودم، أرغمها أهلها على التزوج من رجل غير الذي يحبها قلبه ولم يُصرّح هيكل باسمه في طبعتها الأولى بل اكتفى

بهذا الرمز «مصري فلاح»، وما لبث أن صرح باسمه في طبعتها الثانية في عام 1914[1]. وفي الوقت الذي كانت تنتشر فيه فصول «زينب» على صفحات مجلة «البيان» وضع جبران خليل جبران رواية «الأجنحة المتكسرة» ونشرها في حدود عام 1912، فكانت أول رواية تصدر عن رؤية رومانسية واضحة[2].

تجدر الإشارة إلى أن هناك محاولات لكتابة الرواية ظهرت في لبنان على يد سليمان البستاني (-1884)، إذ نشر في مجلة «الجنان» رواية بعنوان «الهيام في جنان الشام» وأخرى بعنوان «بنت القصر» وغيرهما. وهي محاولات لم تكتمل فنياً ولم تكن ناضجة.

ثانياً: تطور الرواية العربية

شهدت الساحة الأدبية إسهامات متعددة من كبار الكُتاب من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ويحيى حقي، فكتب طه حسين «الأيام» 1929، تعد ترجمة ذاتية لصاحبها، وأتبعها بـ «دعاء الكروان» 1934، التي خرج فيها على تقاليد الرواية وأصولها، وأصدر توفيق الحكيم «عودة الروح» 1933، و«يوميات نائب في الأرياف» 1937، و«عصفور من الشرق». وكتب محمود تيمور «الأطلال» 1934، و«نداء المجهول» 1939، ويلقانا يحيى حقي بروايتين قصيرتين هما «قنديل أم هاشم» و«البوسطجي» 1934. ولم يشذ العقاد عن هذه المغامرات الفردية، فكتب روايته الوحيدة «سارة» 1938.

واحتل الإنتاج الروائي مكانة مرموقة منذ أربعينات القرن العشرين، عندما توفر عليه عدد من الكتاب المجيدين إذ أخذت الرواية العربية تتحول إلى مرحلة أكثر نضجاً (1939-1952) أفاد فيها الكتاب من تجارب الجيل الأول فعلى صعيد الرواية التاريخية استلهم محمد فريد أبو حديد (-1967) التاريخ العربي القديم في رواياته التي تنتهي غالباً بموت البطل؛ فكتب «أبو الفوارس عنترة» و«المهلهل سيد ربيعة» و«الملك الضليل» و«الوعاء المرمري» و«زنوبيا»، في حين استلهم علي أحمد باكثير التاريخ الإسلامي، وتخيّر منه موضوعات رواياته، فكتب «وا إسلاماه» و«سلامة القس» و«الثائر الأحمر» وتميّز بتوجيه هذه الروايات وتوظيفها عربياً وإسلامياً. وسار على خطاه عبد الحميد جودة السحار (-1974) في مرحلته الأولى، فكتب «أميرة قرطبة» و«سعد بن أبي وقاص». كذلك استلهم محمد سعيد العريان (-1964) رواياته في تاريخ مصر الإسلامية فكتب «قطرالندى» و«شجرة الدر» و«على باب

---

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 504.

(2) انظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، 220.

زويلة». ويلقانا روائيون استمدوا أعمالهم الروائية من تاريخ مصر الفرعونية، أبرزهم نجيب محفوظ في مرحلته الأولى؛ فكتب «عبث الأقدار» 1939، و«رادوبيس» 1943، و«كفاح طيبة» 1944.

ويسلك يوسف السباعي طريقاً مغايراً للاتجاه التاريخي فيكتب في بدايات حياته الأدبية «نائب عزرائيل» 1948 و«أرض النفاق» 1949 لجأ فيهما إلى الحيل الفنية التي تقيه شر الاصطدام – بالسلطة أو المجتمع على حد سواء – وفي قمة تلك الحيل ما يدعوه النقد الأدبي بالفانتازيا[1].

وعلى صعيد الرواية الرومانسية يلقانا محمد عبد الحليم عبد الله (–1970) برواياته: «لقيطة» 1947، و«بعد الغروب» و«شجرة اللبلاب» 1950، و«الوشاح الأبيض» 1951، و«شمس الخريف» 1952، و«غصن الزيتون».

ويبلغ يوسف السباعي (–1978) ذروة البناء الرومانسي في رواية «إني راحلة» الصادرة عام 1950، وتتضح هذه الرومانسية في روايتيه: «بين الأطلال» 1952 و«فديتك يا ليلى» 1953.

أما الرواية الاجتماعية المعاصرة فقد توفر عليها عدد من الكتاب في طليعتهم نجيب محفوظ؛ ففي مرحلته الثانية عكف على القضايا الاجتماعية، فكتب «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية». وثلاثيته الرائعة «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»؛ وينسحب هذا التوجه على عبد الحميد جودة السحار في روايتيه: «في قافلة الزمان» و«الشارع الجديد»؛ ولا تلبث أن تزدهر الرواية الاجتماعية بعد ثورة 1952، ويُسهم فيها كتاب جدد وقدماء، فاستأنف نجيب محفوظ الكتابة بعد توقفه عنها بضع سنوات بعد الثورة، فكتب «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» وغيرها، وتبعه في ذلك عمالقة الرواية المصرية، فكتب يوسف السباعي «السقامات» و«رُدّ قلبي» و«العمر لحظة»، وكتب محمد عبد الحليم عبد الله «من أجل ولدي» و«سكون العاصفة» و«الجنة العذراء»، وكتب إحسان عبد القدوس «في بيتنا رجل».

ولا يلبث أن يظهر جيل جديد في ظل الثورة المصرية، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي (–1987) في «الأرض» و«قلوب خالية» وغيرهما، ويوسف إدريس في «الحرام»

(1) انظر: غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، ص37. منشورات دار الآفاق الجديد، بيروت، ط2، 1980.

و«العيب» و«رجال وثيران» و«العسكري الأسود» وغيرها، وجمال الغيطاني الذي غرّد خارج السرب برواياته التي استمدّها من التراث العربي فأصدر «خطط الغيطاني» 1980، و«التجليات» 1983.

وليس ثمة بلد عربي إلا وكان له نصيب من الفن الروائي؛ ففي لبنان توفر عليه عدد من الكتاب المجيدين، إذ يلقانا في الرواية التاريخية سليم البستاني (-1884)، وكرم ملحم كرم، ومارون عبود (-1962) في رواية «الأمير الأحمر» التي استلهمها من التاريخ المحلي، وصور من خلالها ثورة مسلحة على النظام الإقطاعي وتحالفاته. ووصل بها إلى مرحلة متطورة في البناء الفني بعامة والحوار بخاصة.

وفي نطاق الرواية الاجتماعية كتب توفيق يوسف عواد (-1988) روايته الرائعة «الرغيف» عام 1939، توجّه فيها نحو الواقعية الاشتراكية. وسار ميخائيل نعيمه نحو الرواية الأسطورية فكتب رواية بعنوان «لقاء» 1946. التقت فيها الأسطورة مع الواقع في مبدأ تناسخ الأرواح، لجهة موضوع الخلاص من عالم المادة.

وانطلق حليم بركات عام 1961 في رواية «ستة أيام» نحو الواقعية النقدية في حين. توجّه سهيل إدريس (-2008) نحو الفكر الوجودي في محاولاته الروائية، جمع فيها بين الفن الروائي والسيرة الذاتية، فكتب «الحي اللاتيني» 1953، و«الخندق العميق» 1958، و«أصابعنا التي تحترق» 1963. غير أن هذا التوجه يظل محفوفاً بالمخاطر المتصلة بطبيعة المجتمع العربي. ومن ثم ظلت محاولاته تدور في إطار المغامرة الفردية.

ويتفق النقاد والباحثون على أن الرواية العربية في سوريا نَمَتْ فنياً في فترة الثلاثينات من القرن العشرين، وعلى وجه التحديدعام 1937 بظهور رواية «نهم» لشكيب الجابري (-1996) وهي رواية رومانسية، ثم أخذت بعد عام 1946، عام الاستقلال تظهر اتجاهات وتيارات مختلفة من واقعية تسجيلية تعنى بتصوير الحياة بأمانة وموضوعية، ممثلة بوداد سكاكيني (-1991) في «الحب المحرم» 1952.

ثم تطور الفن الروائي ولم يقف عند تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً، وإنما اهتم بالجانب الاجتماعي فتحدث عن الفلاحين والعمال والطبقة الكادحة، وعرف هذا الاتجاه بالواقعية الاشتراكية ممثلاً بحنا مينه، الذي أصدر روايته الأولى «المصابيح الزرق» عام 1954، ثم أصدر في فترات متقاربة رواياته الأخرى.

وتلقانا واقعية نقدية ممثلة بعبد السلام العجيلي (- 2006) في «باسمة بين الدموع» 1959 ووليد المدفعي في «غرباء في أوطاننا» 1965، وهاني الراهب (-2000) في «المهزومون» 1961 و«شرخ في تاريخ طويل» 1969.

كما ظهر عدد من الرواة الذين تأثروا بدعاة الوجودية، وعكست رواياتهم الظواهر النفسية التي يعاني منها جيلهم، من شعور بالضياع والاغتراب النفسي والاجتماعي. وتمثل هذا الاتجاه بـ د.كوليت خوري في «أيام معه» 1959، و«ليلة واحدة» وبغادة السمان في «بيروت 75» و«كوابيس بيروت» 1976.

وفي فلسطين دارت الرواية حول القضية الفلسطينية، ولم تستطع الانفلات من أسرها إلا في حدود ضيقة، كما هو الحال في رواية «حارة النصارى» 1969 لنبيل خوري (-2002)، ورواية «صراخ في ليل طويل» لجبرا إبراهيم جبرا (-1994). ويقف غسان كنفاني (-1972) في مقدمة كتاب الرواية خارج الأرض المحتلة منذ الستينات والسبعينات للقرن الماضي، فرواياته تدور في فلك القضية وتنادي بحق العودة إلى فلسطين، ابتداء من «رجال في الشمس» 1963، و«ما تبقى لكم» 1966، و«أم سعد» 1969، و«عائد إلى حيفا» 1970. وليس ذلك بغريب على كاتب ملتزم بقضيته التي استشهد بسببها وفي سبيلها.

ويقف «إميل حبيبي» (-1996) في مقدمة كتاب الرواية العربية داخل الأرض المحتلة منذ عام 1948، وقد أصدر روايته الأولى «سداسية الأيام الستة» عام 1969، إثر نكسة حزيران، وأصدر روايته الثانية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» عام 1974، التي لفتت أنظار النقاد بعنوانها وموضوعها وأجوائها وبنائها.

ويتأخر ظهور الرواية في الأردن عن البلدان العربية المجاورة، وخصوصاً مصر ولبنان. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ نجد محصولها متواضعاً، لم يطبع منها حتى سنة 1948 سوى كتابين في مجال القصة، أحدهما كتاب «ذكريات» لشكري شعشاعة (-1963) المطبوع سنة 1945 في عمان، والكتاب أقرب إلى فن السيرة الذاتية منه إلى القصة الفنية، تأثر فيه بـ «الأيام» لطه حسين – والثاني بعنوان «فتاة من فلسطين» لعبد الحليم عباس (-1979) استوحاه من أحداث النكبة الفلسطينية، صوّر فيه أحوال الناس قبل النكبة وبعدها.

والى جانب هذين الكاتبين يقف عيسى الناعوري (-1985) بوصفه أبرز كاتب أردني في جيله، فله «بيت وراء الحدود» 1959، و«جراح جديدة» 1967 و«العودة من الشمال» والقصة الأخيرة غنية بسمات المجتمع الأردني في بداية القرن الماضي، في لغة مشرقة غير

مبتذلة، وتقنية رائعة في شد القارئ إلى الأحداث في خط نامٍ متصاعد واتساق ملحوظ[1].
ومن بين رواد الواقعية الكاتب إبراهيم نصر الله في روايته «شرفة العار».

ولم يرق الفن الروائي في العراق إلى المستوى الذي بلغه من الشعر والقصة القصيرة، مما جعل النقاد لا يأبهون كثيراً بالنتاج الروائي العراقي. ويقف محمود أحمد السيد (-1937) في طليعة كتاب الرواية العراقية، إذ أصدر ثلاث روايات: «في سبيل الزواج» 1921 و«مصير الضعفاء» 1922، و«جلال خالد» 1928. ثم تلاه عدد من الروائيين، منهم ذو النون أيوب (-1988) وعبد الرحمن الربيعي وغيرهما.

وتأخر ظهور الرواية كثيراً في السعودية، نظرا لتأخر النهضة التعليمية فيها، فيطلع «حامد الدمنهوري» على القراء بروايته المتميزة – بمقياس زمانها – «ثمن التضحية» عام 1959، وهي رواية ذات بعد اجتماعي، تصوّر تضحية بطل القصة بقلبه في سبيل الزواج بإحدى بنات وطنه، هي ابنة عمه «فاطمة». وله رواية أخرى بعنوان «ومرّت الأيام» نشرت عام 1963. ولا شك في أن الرواية السعودية قد تطورت على أيدي الكتاب السعوديين، فقد كتب غازي القصيبي (-2010) رواية بعنوان «شقة الحرية» صدرت عام 1994، تجلت براعته فيها سرداً وحواراً، كشف فيها عن السيرة الذاتية لجيله، ثم كتب «العصفورية» مستبطناً الذات وهي تخطو نحو الألفية الثالثة، بعد تجارب مرّت بها في النصف الثاني من القرن العشرين. وله أيضاً «أبو شلاخ البرمائي» و«سعادة السفير».

ويقف «الطيب محمد صالح أحمد» (1929-2009) في مقدمة كُتّاب الرواية العربية السودانية، إذ أعطاها نكهة محلية خاصة، وبُعداً صوفياً له صلة بنشأته في القرية. وأفاد من مطالعاته في الأدب الإنجليزي ولا سيما في روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» التي صوّر فيها العلاقة بين الشرق والغرب.

وأسهم في تطور هذا الفن عدد من الكتاب في أرجاء المغرب العربي، فكان لتونس قصب السبق في مجال الرواية المكتوبة بالعربية، إذ صدرت رواية «جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط» 1935 للكاتب علي الدوعاجي (-1949)، وتلاه كاتب روائي خلاّق هو محمود المسعدي، (-2004) إذ كتب بين سنتي 1939-1945 عدة روايات منها: «مولد النسيان» و«السد» واتجه فيهما اتجاها وجودياً، جعل الدكتور طه حسين يقارنه بالكاتب

(1) انظر: محمد عطيات، القصة الطويلة في الأردن، ص 143.

الفرنسي جبريل مارسيل[1]. ومنهم الروائي الجزائري الطاهر وطار (-2010) الذي صـدرت له أعمـال روائيـة منهـا: «الـلاز» 1974، و«الزلـزال» 1974، و«الحـوادث والقـصر» 1980، و«العشق والموت في الزمن الحراشي». والروائي المغربي عبدالكريم غـلاب (-2006) الـذي صدرت له رواية بعنوان «دَفَنَّا الماضي» 1966، و«المعلم علي» 1971، ومعاصره الروائي احمد البكري السباعي الذي أصدر روايتين هما: «بوتقة الحياة» و«المخاض» 1972.

(1) انظر: سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، 273.

المبحث الثاني

معنى الرواية وبناؤها الفني

أولاً: معنى الرواية

الرواية لغة مأخوذة من مادة «روى» والأصل فيها هو جريان الماء أو وجوده بغزارة،أو ظهوره تحت اي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال اخرى. وكان العرب يطلقون على المزادة الرواية لأنهم كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الرواية أيضاً لأنه كان ينقل الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء اللفظ نفسه[1].

ثم جاءوا إلى هذاالمعنى فأطلقوه على ناقل الأخبار حينا، وعلى ناقل الشعر حينا آخر، ثم أطلق في الإسلام على ناقل الحديث والإحاطة بطرق أسانيده، والتحقق في ألفاظها في السند والمتن، والتدقيق في الأسماء[2].

أما الرواية بمعناها الفني فهي مصطلح حديث العهد، بوصفها جنساً أدبياً، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً[3]. ولا شك في أنّ الرواية شكل من أشكال القصة إلا أنها تختلف عنها من حيث مداها الزمني وغزارة أحداثها، وإبراز صورة كاملة لنفسية أبطالها، فثلاثية نجيب محفوظ «بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية» استغرقت ثلاثة أجيال، كما أنها تسبغ وجوداً واقعياً على الأشياء والكائنات التي تصفها. ويرى محمد غنيمي هلال أن الرواية «كالحياة معقدة متعددة الجوانب، ممتدة حيَّة المعالم، ترمي إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص، وما يحيط به من بؤس، وما يتوعده من أخطار، وما يمكن أن يواجه هذه الأخطار به بما لديه من وسائل، وبما منح من إرادة، وينكشف هذا كله عن فكرة كبيرة، وهي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى»[4].

تعددت تعريفات الرواية فقد عرّفها هيغل (- 1831) الفيلسوف الألماني بأنها «ملحمة حديثة برجوازية؛ تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات

---

(1) انظر: لسان العرب، مادة روى

(2) انظر: المعجم الأدبي، 129-130.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص29.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص387

الاجتماعية»[1] وهذا التعريف يتواءم مع ما كانت عليه الرواية في عهده.وفي المفهوم العصري هي «صورة لغوية سردية مكتوبة للعقل البشري، تجسد رؤية جديدة» [2] وهذا يعني أنها:

1. صورة متخيلة من الواقع، ذات منطق مختلف عن منطق الحياة يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية.
2. لغوية، فاللغة هي المادة الأولى لكل عمل سردي.
3. سردية ذات أسلوب حكائي.
4. تصور أحداثاً بشرية، وشخصياتها مستمدة من واقع الحياة الإنسانية.
5. تجسد رؤية الكاتب وإحساسه بواقعه، فهي تعنى بالإنسان والعالم، وكل ما هو واقعي أو ممكن وقوعه أو وهي يدخل في نطاق الرواية.

وإذاً، فإن هذا التعريف يتلاءم مع واقع الرواية المعاصرة التي وصلت القراء بطرق متعددة، فكثير من الروايات المعاصرة تحولت إلى أعمال سينمائية شاهدها جمهور المثقفين وغير المثقفين.

ثانياً: بناء الرواية

يقوم البناء الروائي على جملة عناصر تتمثل في: السرد، والشخصية، والحُبكة، والزمان والمكان، والحوار واللغة، والفكرة:

1. إن طبيعة هذه العناصر الروائية تختلف عن طبيعتها في القصص القديم.
2. تتصف هذه العناصر بالتأثر والانسجام والوحدة.
3. إن التفاعل بين هذه العناصر يُمكننا من الحكم على جودة الرواية أو رداءتها. ومن ثم فإن الرواية تبرز من خلال هذا البناء.

1. السرد

فالسرد يعني القص، أو الحكاية، وهي سلسلة من الأحداث الجزئية، مرتبة على نسق خاص جذاب، يشد القارئ إلى الرواية. وتتفاوت طرق السرد من رواية إلى أخرى، فالكاتب

(1) انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص28.

(2) شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص16.

الروائي قد يلجأ إلى تقنية سردية ويترك أخرى. وتجدر الإشارة إلى أن هـذه التقنيـات تهـدف إلى تحقيق التوازن للبناء الروائي. ومن هنا نتبين أهمية الوقوف عندها.

وأبسط طريقة لعرض الأحداث هي **أسلوب ضمير المتكلم**. وفيها تُروى الحكاية على لسان شخصية بطل من أبطالها، فتسرد لنا أحلامها وخواطرهـا، وعيبهـا أن جميـع الأحـداث وما ترتبط به من شخصيات تُحكى من وجهة نظر الشخـصية الـتي تـسرد القـصة. وأحيانـاً يحكي الراوي الأحداث متتابعة ومرتبطة بالشخـصيات حتـى تبلـغ الروايـة نهايتهـا، لكونـه يعرف كل شيء عن هذه الشخصية، بل يعرف ما يدور في باطنها مـن هـواجس وانفعـالات وأحلام، وهذه هي **طريقة السرد المباشر**، وعيبها أن الراوي قـد يتـدخل بعواطفـه وآرائـه في مواقف الشخصيات ومشاعرها.

ومن بين طرق حكاية الأحداث **اليوميات والمذكرات والرسائل المتبادلـة بـين بعـض شخصيات الرواية**. فالراوي من خلال هذه الوثائق يرتب الأحـداث ويوضـح الشخـصيات حتى يصل بالرواية إلى نهايتها.

وقد شاعت في الرواية الحديثة طرق أخرى للحكاية، منها:

تيار الوعي، إذ تخرج الأحداث عن التتابع المنطقي لتـسير في اتجـاه التتـابع العـاطفي، فترد إلى الذهن دون ترتيب أو تنسيق.

2. الشخصية

ترتبط الشخصيات بالأحداث وتتفاعـل معهـا، ويختلـف عـددها تبعـاً لنـوع الروايـة واتجاهها الموضوعي، فالرواية الاجتماعية تحتوي على عدد كـبير مـن الشخـصيات المتباينـة، فينشأ صراع بينها وتسري الحركـة في الروايـة، في حـين يقـل عـدد الشخـصيات في الروايـة النفسية ليتوفر الكاتب على دراسة كل شخصية وتحليلها من خلال الأحداث.

ويقسم النقاد الشخصيات إلى رئيسة وثانوية. تتولى الأولى دور البطولة، وتؤدي الثانية أهدافاً عدة، ويُعنى بعض الكتاب بالشخصيات الثانوية، على نحو مـا نجـده في روايـة "زقـاق المدق" لنجيب محفوظ، وكذلك لم تعد شخصية البطل تقوم على الفروسية والأعمال الخارقـة، وإنما أصبحت الشخصية عادية تحمل أعباء الحياة وهمومها.

وهناك الشخـصية المـسطحة Character Flat الـتي تـصف بالثبـات، مثـل شخـصية العمدة أو الحلاق، والشخصية النامية Character Round التي تتنامى مع الأحداث وتتطـور بتطورها.

وللشخصية «أبعاد متعددة» كالبعد الجسماني الذي يحدد ملامح الشخصية الجسدية، والبعد الاجتماعي الذي يحدد مستواها الاجتماعي من حيث التحصيل العلمي، والغِنى والفقر، والبعد العقدي، ويحدد انتماء الشخصية الفكري أو الديني. والبعد النفسي، ويدرس ما يدور في أعماق الشخصية من مشاعر وانفعالات.

وعلى أية حال، لا بُد أن تسير الأحداث سيراً طبيعياً، بعيداً عن المصادفات والافتعال. وعلى الكاتب أن يقنعنا بهذه الأحداث حتى يسهل فهمها.

وقد تسير الأحداث في خطوط متوازية، كما هو الحال في القصة التحليلية، ثم تلتقي عند الحل في النهاية، دون أن تفقد الرواية عنصر التشويق والإثارة. والكاتب الجيد يُدير الصراع بين الشخصيات من خلال نسج الأحداث، وبذلك يُغنينا عن العقدة. وليس من الضروري أن يكون الحل هو خاتمة القصة، فقد يكون الحل هو بداية مشكلة جديدة، كموت البطل في الحكاية مثلاً.

3. **الحُبكة (بناء القصة)**

بناء القصة هو المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والأحداث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي، لا نحس فيه افتعالاً لحدث وإقحاماً لشخصية. وهناك نوعان من الحبكة.

أ. **الحبكة المتماسكة (Organic Piot)**: وتعتمد على تسلسل الأحداث تسلسلاً أخاذاً، يشدُّ القارئ إليه. ويقدم فورستر مثلاً عليه، فقول الكاتب: »مات الملك ثم ماتت الملكة«، يعد عرضاً بدائياً، فإذا قال: »مات الملك ثم ماتت الملكة حُزنا عليه« أصبحت طريقته في العرض أكثر فنية [1].

ب. **الحُبكة المفككة (Loose Piot)**: ويعتمد هذا النوع على الشخصيات وما يصدر عنها من أفعال وتوترات، بحيث تصبح الأحداث غير مقصودة لذاتها، بل وسيلة لتحليل هذه الشخصيات وفهمها.

وفي بعض الروايات تتجه خيوط الأحداث إلى التشابك والتعقيد، وتصل إلى ذروتها. وهو ما يُسمى «العقدة»، مما يتطلب «الحل» وهو أن تسير الأحداث في اتجاه جديد للوصول إلى النهاية.

(1) شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص28.

4. الزمان والمكان

تُمثل الرواية عصراً وبيئة، اي أن لها بُعداً زمنياً وآخر مكانياً، ومن المألوف أن يكون زمانها طويلاً ممتداً، بل ربما اتسع البعد الزمني، فاستغرق عمر البطل أو أعمار أجيال متتابعة، مثلما نرى في ثلاثية نجيب محفوظ، التي تمتد حوادثها على مدى أجيال.

ولا ينحصر تأثير الزمن في تطور الأحداث ومصير الشخصيات، بل يمتد أحياناً إلى عنوانها، مثل: "هارب من الأيام" لثروت أباظة، و"الماضي لا يعود" لمحمد عبد الحليم عبدالله، و"أين عمري" لإحسان عبد القدوس.

يقوم الزمن في الرواية التقليدية على التتابع والتسلسل، وما لبثت أن اخذت نظرة الكُتّاب تتغير نحوه، فشاع اتجاه تيار الوعي، وهو شرح كل ما يدور في خواطر الشخصيات كما ترد إلى الذهن دون ترتيب أو تنسيق ودون أن يسبق الماضي البعيد الحاضر القريب.

وكذلك الشأن في البعد المكاني، فالرواية تتسع لأماكن عدة، وقد تنتقل من قارة إلى اخرى. ويتفاوت ذلك من كاتب إلى آخر، ففي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل يبدو المكان وهو الريف هادئاً جميلاً بمناظره الخلابة، في حين يبدو في رواية "دعاء الكروان" لطه حسين مرتعاً للجهل والخرافة.

وقد تتغير رؤية الكاتب نحوه، ففي رواية "قنديل أم هاشم" اتسمت رؤية إسماعيل بطل الرواية للقنديل بالنظرة الروحية، فلما عاد من أوربا إثر حصوله على شهادة في طب العيون، ثار وحطم القنديل. ثم عاد وعدّل نظرته إلى القنديل واقترب من الرؤية الأولى.

5. الحوار واللغة

لا شك في أن الحوار له دور أساس في الرواية، يتعرف به القارئ على الشخصية، وهو أداة جيدة يستعين بها الكاتب لتزويد القارئ بالأوصاف والتحليلات والأخبار التي يتطلبها الموقف، ولهذا يجب أن يكون مُركزاً، قوي الدلالة على الشخصية، زاخراً بالانفعال والحركة في المشاهد المختلفة.

والحوار نوعان:

أ. **الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي):** إذ تتحدث الشخصية مع نفسها، حين يتطلب الموقف ذلك. ويكشف أعماق هذه الشخصية ويوضح خصائصها وما تنفرد به، وغالباً ما يمتزج مع تقنيات سردية مثل تيار الوعي والتداعي والتذكر، على نحو ما نجده في أعمال عبد الرحمن منيف، مثل "شرق المتوسط".

ب. **الحوار الخارجي:** وهو حوار بين طرفين أو شخصيتين. ونجاح الحوار يتوقف على تجنب الحشو والاستطراد، والالتزام بالفصحى؛ ذلك أن العامية تهبط بمستوى الرواية الفني، وقد يحول استخدامها دون فهم الرواية في بيئات عربية أخرى. وفي الوقت نفسه لا بد أن يتجنب الكاتب اللغة البلاغية المزخرفة، حتى لا تثقل الرواية على الفهم.

أما اللغة فلا بد أن تكون قادرةً على تصوير الرواية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها. وأن تبتعد عن الأسلوب التقريري المباشر، حتى لا تبتعد عن رحاب الفن والأدب. وقد مالت الرواية الحديثة نحو لغة الشعر، وهي لغة مكثفة موحية رامزة، على نحو ما نراه في رواية 'الفهد' لحيدر حيدر.

6. الفكرة

ينبغي أن يكون لكل رواية فكرة أساسية تدور عليها، وتتداخل معها أفكار جزئية أخرى. والراوي البارع هو الذي يوصل إلينا فكرته بطريق غير مباشر، من خلال سرده للأحداث. والفكرة التي يبني عليها الراوي روايته لا يُعلن عنها أو يُرَوِّج لها، بل تتسرب إلى عقولنا مع تيار الأحداث والشخصيات التي تتفاعل معها، حتى إذا انتهت الرواية أدركنا الفكرة التي قامت على أساسها.

الفصل التاسع

أعلام الرواية

المبحث الأول: نجيب محفوظ

المبحث الثاني: يوسف إدريس

المبحث الثالث: عبد الرحمن منيف

المبحث الرابع: إميل حبيبي

المبحث الخامس: الطيب صالح

الفصل التاسع

أعلام الرواية

المبحث الأول

نجيب محفوظ (1911-2006)

سيرته

ولد نجيب محفوظ في حي الجمالية بالقاهرة، في الحادي عشر من نوفمبر «تشرين الثاني، سنة 1911 وهو ينتمي إلى أسرة متوسطة الحال، ظلت تعيش في المدينة، حيث كان والده «عبد العزيز إبراهيم» يعمل موظفاً، وقد سمّاه باسم مركب تقديراً منه للطبيب أبي عوف نجيب باشا محفوظ الذي أشرف على ولادته المتعسرة.

أتمّ دراسته الثانوية في القاهرة، ودرس الفلسفة في جامعة فؤاد الأول «جامعة القاهرة» وتخرج فيها عام 1934 وأخذ يُعدّ نفسه لمواصلة الدراسة العالية في الفلسفة، إلا أنه سرعان ما توجه إلى الأدب، فأخذ ينشر قصصه القصيرة في عدد من المجلات المصرية، على رأسها مجلة الرسالة للزيات، وكتب زهاء خمسين أقصوصة، تخيّر منها بضعاً وعشرين، ونشرها بعنوان «همس الجنون».

ومنذ سنة 1937 تحول للفن الروائي، وظهرت رواياته تباعاً، بدءاً بالروايات التاريخية فالاجتماعية فالفلسفية والنفسية والرمزية والتجريبية وغيرها.

وفي غضون العقود الأربعة بين تخرّجه في جامعة القاهرة إلى حين تقاعده تقلب نجيب محفوظ في عدة وظائف، فقد عمل موظفاً في وزارة الأوقاف لفترة طويلة (1938–1960)، فمديراً عاماً ومستشاراً في المؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون، حتى أحيل على التقاعد في بداية السبعينات. وبعد تقاعده أصبح أحد كتاب مؤسسة الأهرام. وعرف أيضاً بنشاطه في الكتابة السينمائية منذ عام 1945 إلى حين توقفه تقريباً عام 1959 ونال على مدى مسيرته الطويلة أوسمة وجوائز، من بينها جائزة الدولة التقديرية في الآداب، ووسام

الجمهورية من الطبقة الأولى عام 1972، وقلادة النيل العظمى عام 1988، وجائزة نوبل للآداب عام 1988.

وفي الرابع عشر من أكتوبر «تشرين الأول» 1994 أقدم أحد الغلاة بمهاجمة نجيب محفوظ فأصابه بجراح بليغة بطعنة في رقبته، إذ اتهم بالكفر والخروج عن الدين بسبب رواية «أولاد حارتنا» المثيرة للجدل. وقُبيل وفاته، أصيب نجيب محفوظ بجرح غائر في رأسه إثر سقوطه في الشارع، وإذ اصطلحت عليه الأمراض تدهورت صحته، وما لبث أن توفي في الثلاثين من أغسطس «آب» 2006.

وقد أنشأ قسم النشر بالجامعة الأمريكية في القاهرة جائزة تحمل اسم «جائزة نجيب محفوظ للأدب الروائي» عام 1996. كما أعلنت عن صدور المكتبة المئوية لنجيب محفوظ، تمثلت في طبعة خاصة بأعماله المترجمة إلى الإنجليزية، قوامها عشرون مجلداً.

مشروعه الروائي

بدأت مسيرة نجيب محفوظ منذ عقد الثلاثينات من القرن العشرين. فقام أولاً بترجمة كتاب «مصر القديمة» لجيمس بيكي الذي استخدم القالب القصصي لتقديم التاريخ الفرعوني. وقد تأثر به نجيب محفوظ قبل أن ينهض بمشروعه الروائي. ويرى النقاد أن هذا المشروع مرّ بمراحل متداخلة، حافظ خلالها على خطه الروائي الواقعي منذ عام 1945، ولم يحد عنه إلا قليلاً. ويؤكد محمود أمين العالم أن هذه المراحل «ليست فاصلاً حاسماً، وإنما تحدد طوابع أساسية، ثم نراها وهي تتداخل بدرجات في الأعمال الإبداعية»[1] التي انتظمت في المراحل التالية:

1. المرحلة التاريخية

استهل نجيب محفوظ مشروعه الروائي بثلاث روايات تاريخية هي: «عبث الأقدار» 1939، و«رادوبيس» 1943، و«كفاح طيبة» 1944 استعاد فيها أمجاد مصر الفرعونية، وفي ذلك الوقت «اجتاحت مصر موجة من الفرعونية تحاول أن تغزو سائر النواحي»[2]. وقاد هذه الموجة أحمد لطفي السيد وسلامة موسى أستاذ نجيب محفوظ، وطه حسين وآخرون. ولا شك في أنه تأثر بهذه الفكرة قبل أن تتبلور شخصيته الفنية، ففي هذه الروايات نجد بعض

(1) مجلة العربي، العدد 577، ديسمبر 2006، ص 129.

(2) محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، 2/ 141.

الثغرات تمثل بعضها في الاعتماد على المصادفة في حل الحبكة «العقدة» وعلى اللغة الفخمة الرصينة في السرد والحوار، والتنميط في الشخصيات، فهي لا تتعدى الهياكل الخارجية المقتبسة من التاريخ المفتقر إلى الخصوصية النفسية[1]" وعلى أية حال، فقد نجح نجيب محفوظ في توظيف أحداث التاريخ توظيفاً رمزياً، يتمثل في التنديد بالاستبداد والثورة على الأوضاع الفاسدة التي شهدتها مصر الحديثة، مع تبني خيار الكفاح في مواجهة الاستعمار بطريقة غير مباشرة.

2. المرحلة الاجتماعية

في هذه المرحلة امتلك نجيب محفوظ أدوات إبداعه التي صقلتها التجربة الروائية، وتوجه إلى الواقع المصري، فكتب «القاهرة الجديدة» 1945، «التي تعدّدت فيها الشخوص، وتنوعت الحوادث والمواقف، في نسق بنيوي يعتمد فيه التسلسل التاريخي»[2].

وكتب أيضاً «خان الخليلي» 1946، و«زقاق المدق» 1947، و«بداية ونهاية» 1949. وكتب ثلاثيته الشهيرة: بين القصرين 1956، وقصر الشوق 1957، والسكرية 1957، سجل فيها حركة المجتمع المصري من خلال أسرة تعاقبت فيها ثلاثة أجيال. واستعمل فيها السرد الروائي. ومن المعروف أنه انجزها عام 1952، إلا أنه تأخر في نشرها، وتناول في «بداية ونهاية» المرأة العانس، وهو لون سبقه إليه الروائيون الغربيون من أمثال ديكنز وغيره. وقد أرجع هذه الظاهرة إلى تحوّلات اجتماعية واقتصادية، أدت إلى انحراف المرأة وسقوطها، ومن ثمّ لم ينظر إلى الجانب المشرق في حياة المرأة، وإنما نظر إلى الجانب المظلم؛ فهي إما مقموعة أو منحرفة. وتجدر الإشارة إلى أنه كتب في هذه المرحلة رواية «السراب» عام 1948، التي خرج فيها عن السياق الاجتماعي إلى التوجه النفسي، متأثراً بأفكار «فرويد».

ويستوقفنا السؤال: من أين استمد نجيب محفوظ شخصياته؟ يقول سيد حامد النساج في سياق حديثه عن تحول نجيب محفوظ عن الرواية التاريخية إلى الواقع الاجتماعي المحلي: «حيث التقى مع الواقع الحي التقاء مباشراً، وتخيّر من قطاعاته شريحة البرجوازية الصغيرة في

---

(1) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1970، ص31.

(2) انظر: إبراهيم خليل، عميد الرواية العربية في ذمة الله، مجلة عمان، العدد 135، أيلول 2006، ص 50-56.

مختلف مراحل تطورها. واستقطب الجانب المأساوي في حياة المجتمع بعامة، وفي التكوين الداخلي لهذه الطبقة بخاصة»[1].

فشخصياته تنطلق من الواقع الاجتماعي والطبقي، مدركة لهذا الواقع الفاسد الذي لا سبيل إلى تجاهله. وبسبب تشوّه هذا الواقع يقدم نجيب محفوظ شخصياته من عالم القاهرة السفلي بقيمه الهابطة وانحرافه الخلقي. فقد سلطت رواية «القاهرة الجديدة» الضوء على مشكلة الفقر التي أفرزها نجيب محفوظ من قاع المجتمع القاهري بكل ما فيه من فساد أخلاقي وسياسي واجتماعي. وتناول شخصية «محجوب عبد الدايم» بوصفها نموذجا للانحراف الخلقي، وقد دفعه الفقر إلى الاستهانة بالقيم الأخلاقية، فسار في طريق مدمر أدى إلى سقوطه، حين أصبح زوجاً صورياً لعشيقة الوزير. وحلل شخصية «إحسان شحاته» الضائعة بين الحب العفيف لشاب جامعي، وبين إغراء المال والسلطة، فتقع فريسة لذلك الوزير (قاسم بك) ويغضّ زوجها الطرف عن هذه العلاقة الآثمة طمعاً في المال. ووالد محجوب ينتظر المال فهو مشلول مقعد. ولا يلبث أن ينكشف أيضاً أمر محجوب للناس، فيكون مصيره الانهيار النفسي وضياع مستقبله، تلك إذا هي القاهرة الجديدة، بقاطنيها، من موظفين وغير موظفين، ضحية الفقر والفساد الاجتماعي والسياسي. ويبقى الأغنياء وحدهم هم أصحاب الوظائف العليا والمال الوفير.

وله من هذا الطراز روايات أخرى، نلتقي فيها بمجموعة من الشخصيات التي فطن إليها نجيب محفوظ فإذا كان «محجوب عبد الدايم» في «القاهرة الجديدة» نموذج الانتهازي الذي يضحي بالقيم، فإن «حسانين» في «بداية ونهاية»على شاكلته، مثال الوصولي، إذ يُجبر أخته «نفيسة» على الانتحار بعد وقوعها في الرذيلة، ثم ينتحر هو، ويُقتل أخوه «حسين» فتسقط الأسرة كلها. كذلك يسقط ساكنو حارة «زقاق المدق»، ويتمثل الانحراف الخلقي في «خان الخليلي» في «الست عطيات الفائزة» وزوجها الساقط «عباس شفه» اللذين جعلا شقتهما مرتعاً لكل وارد وصادر . وفي مقابل هذه الشخصيات السلبية تلقانا شخصيات إيجابية، فهناك الإنسان الذي يكافح من أجل الآخرين أمثال : «حسين كامل علي» في «بداية ونهاية» و«أحمد عاكف» في «خان الخليلي» و«حميدة» الجميلة الفقيرة في «زقاق المدق»، بنت البلد السمراء ذات الشعر الأسود والبشرة النحاسية، وهي تبحث عن العيش الكريم، وتحار بين حب عباس الحلو ابن الزقاق وبين الخروج من الحارة والفقر.

---

(1) سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية العربية الحديثة، 82.

3. المرحلة الفلسفية

يصنف أدب نجيب محفوظ بأنه أدب واقعي، استمد مادته من عالم القاهرة، وتخيّر منه الحارة المصرية والبرجوازية الصغيرة التي تقطن في المدينة، وعكف على مشكلاتها، وبخاصة مشكلة الفقر بكل ما يحيط بها من فساد، وقدم شخصياته بأسلوب واقعي وتلقائي.

إلا أنه كان يخرج على هذا النسق الاجتماعي في رواياته، فيأتي بموضوعات وجودية، اتجه فيها إلى الرمزية، وتضم هذه المرحلة رواياته: «أولاد حارتنا» 1959، و«اللص والكلاب» 1961 و«السمان والخريف» 1962 و«الشحاذ» 1965 و«الطريق» 1964، وهي روايات خرج فيها نجيب محفوظ. على المألوف، على نحو ما نلاحظه في رواية «أولاد حارتنا» التي أثارت جدلاً بين النقاد، ولم يتقبلها جمهور القراء، اذ لقيت ردود فعل قوية، عرّضت صاحبها إلى محاولة اغتيال.

وفي عام 1967 نشر رواية «ميرامار»، انتهج فيها نهجاً جديداً من حيث البناء، وهو استخدام ما يُعرف براوية تعدد الأصوات أو تعدد زوايا النظر[1] حيث يتاح للشخصيات قدر من الحرية، تمثل في منح شخصياته الخمس أن تؤدي دور الراوي.

وله من هذا الطراز روايتان هما: «ثرثرة فوق النيل» 1966، و«أفراح القبة» 1981، وفي عام 1983 صدرت روايته «رحلة ابن فطومة» التي أقامها على حدث أسطوري، فتنقل في عوالم أسطورية وهمية تفتقر إلى الجغرافيا، وهي في الواقع ليست سوى رحلة ذهنية بين مذاهب شتى، سياسية ودينية واقتصادية مرّت بها البشرية.

وفيما يتعلق برواياته في عقد السبعينات فقد كتب فيما بين 1972 و1975 «المرايا» 1972، ثم «الحب تحت المطر» 1973، و«الكرنك» 1974، و«حضرة المحترم» 1975، و«قلب الليل» 1975 و«الحرافيش» 1977 وهي أعمال «ليست جيدة من الناحيتين الفنية والموضوعية» [2] ولعل ذلك يعود إلى انفصام في وجدانه إثر نكسة 1967، لم يمكنه من التجديد أو التطوير في فنّة الروائي الذي برع فيه.

---

(1) انظر: يمنى العيد، الراوي والموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1986، ص115-122.

(2) سيد حامد النساج، بانوراما الراوية العربية الحديثة، ص 83.

قصصه القصيرة

كتب نجيب محفوظ القصة القصيرة منذ عقد الستينات فكتب مجموعتين هما: «دنيا الله» 1962 و«بيت سيئ السمعة» 1965، وازداد ميله لها بعد نكسة 1967، وأصدر مجموعات منها: تحت المظلة (1969) وخمارة القط الأسود (1969) وحكاية بلا بداية ولا نهاية (1971) وشهر العسل (1971) والجريمة (1973) والحب فوق هضبة الهرم (1979)، والشيطان يعظ (1979)، ورأيت فيما يرى النائم (1982) والتنظيم السري 1984، وصباح الورد (1987) وغيرها.

وعُرف أيضاً بقصصه القصيرة جداً، في مجموعته الموسومة بـ«أحلام فترة النقاهة»، لم يلتقطها من أحلام المنام كما يبدو للوهلة الأولى، وإنما هي أحلام فنية، تضافر الوعي واللاوعي في إنجازها، وصاغها في قالب فني مختزل، عبر تجربة فنية متكاملة.

نماذج من أحلامه

حلم 201

يا له من بهو عظيم يتلألأ نوراً، ويتألق زخارف وألواناً. وجدتني فيه مع إخوتي وأخواتي وأعمامي وأخوالي وأبنائي وبناتهم، ثم جاء أصدقاء الجمالية[1] وأصدقاء العباسية والحرافيش، وراحوا يغنون ويضحكون حتى بُحّتْ حناجرهم، ويرقصون حتى كَلّتْ أقدامهم، ويتحابون حتى ذابت قلوبهم، والآن جميعهم يرقدون في مقابرهم، مُخلّفين وراءهم صمتاً ونذيراً بالنسيان، وسبحان من له الدوام.

الضحكة

وقفتُ فوق فُوّهة القبر ألقي نظرة الوداع على جثة العزيز، التي يُعدّونها للرقاد الأخير. ترامت إليّ ضحكته المجلجلة قادمة من الماضي الجميل، فجُلْتُ بنظري فيما حولي، ولكنني لم أرَ إلا وجوه المشيعين المتجهمة.

وعند الرجوع من طريق المقابر، هَمَسَ صديق في أذني:

- ما رأيك في ساعة راحة بالمقهى؟ وسَرَتِ الدعوة في أعصابي برعشة ارتياح، ونشطت قدماي إلى حيث المجلس، وقدح الماء المثلج والقهوة المحوّجة، ومناجاة اللاحقين عن السابقين.

---

(1) الجمالية: الحي الذي ولد فيه الكاتب نفسه.

اللؤلؤة

جاءني شخصٌ في المنام، ومدّ لي يده بعلبة من العاج قائلاً: تقبَّل الهدية، ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة. فتحتها ذاهلاً، فوجدت لؤلؤة في حجم البندقة.

بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير وأساله:

- ما رأيك في هذه اللؤلؤة الفريدة؟ فيهزّ الرجل رأسه ويقول ضاحكاً:

- أي لؤلؤة؟ العلبة فارغة...

- وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعيني، ولم أجد حتى الساعة مَنْ يصدقني. ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبي.

لغته القصصية والروائية

اللغة القصصية والروائية عند نجيب محفوظ هي اللغة الفصيحة، من غير تقعر وتشدّد سواء في حواره الفصيح على لسان شخصيات شعبية أو في سرده الروائي مما يعدَ إنجازاً في فنه الرفيع. وواجه في سبيل ذلك حملة نقدية ظالمة، فقد انتقده الدكتور عبد العظيم أنيس، في معرض حديثه عن روايتيه «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» بقوله: «لولا إصرار نجيب محفوظ على إدارة الحوار بالعربية الفصيحة في هاتين الروايتين، لكان حظه من النجاح الفني أوفر وأكمل»[1] والحقيقة أن التزام نجيب محفوظ باللغة الفصيحة لا يخل بمطلب الواقعية في الحوار؛ فالأدب ليس تصويراً آلياً للحياة، وإنما هو تعبير عنها، وتصوير لها من خلال رؤية الكاتب وإدراكه.

ويدافع نجيب محفوظ عن توجهه إلى العربية الفصيحة بقوله : «وأنا أعدّ العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماماً. والعامية مرض أساسه عدم الدراسة. والذي وسّع الهوّة بين العامية والفصحى عندنا هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية[2].

ونخلص من ذلك كله إلى أن نجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية الحديثة بلا منازع. فقد رسّخ هذا الفن، ونجح في التعبير عن هموم الإنسان المصري، وطرح من خلال الحارة المصرية كل ما يتعلق بمصير الإنسان. لقد قدم أعمالاً إبداعية، تزهو بلغتها الجميلة، وأثرى بعطائه الوفير المكتبة العربية، فكان لمصر بمنزلة هرم رابع.

(1) انظر: مجلة العربي، العدد 577، ديسمبر، 2006، ص9.

(2) م.ن.

المبحث الثاني

يوسف إدريس (1927-1991)

كاتب قصصي، ومسرحي، وروائي عربي من مصر، ولد في التاسع عشر من مايو «أيار» عام 1927، من أب مصري كان يعمل مهندساً، في استصلاح الأراضي، وبسبب طبيعة عمله هذه، فقد عاش يوسف في القرية مع جدته. دخل في صباه المدرسة وأحب المواد العلمية من كيمياء ورياضيات، ثم درس الطب في القصر العيني بالقاهرة، وتخرّج طبيباً عام 1951، ولكنه هجرّ مهنة الطب بعد بضع سنين وانصرف إلى الصحافة والأدب، فعمل محرراً في جريدة «الجمهورية» فكاتباً في «الأهرام» فيما بين عامي 1973 و1982.

قام بأسفار في البلاد العربية (1956-1960) التحق خلالها بالثوار الجزائريين، وخاض معارك الاستقلال معهم، أصيب فيها بجرحٍ لم يقعده عن العمل، وقد كرّمه الجزائريون ومنحوه وساماً سنة 1961.

ومن الجدير بالذكر أن يوسف إدريس التحق بالحركة اليسارية في مصر، بوصفه كاتباً طليعياً، مما سبب له الاعتقال في عام 1954، ومكث في السجن زهاء أحد عشر شهراً، لكننا لا نستطيع الجزم بأن الكاتب يوسف إدريس، وقد كان شاباً في هذه الآونة- قد انتسب إلى حزب بعينه.

كان منذ نعومة أظفاره «شديد الشغف بالاستماع إلى حكايات الفلاحين وأساليبهم في الحوار والأحزان والأفراح والخناقات والبيع والشراء»[1] وكان لذلك أثر واضح في أعماله الروائية، وكان لمهنته أثر في مواضيع رواياته مثل رواية «البيضاء» التي كان بعض أبطالها من الأطباء.

يمتاز أدب يوسف إدريس بسمات تدعو إلى نبذ القيم البالية وإلى إرساء قيم تليق بكرامة الإنسان، فغاص في أعماق عمال التراحيل[2]، وهم فلاحون عاشوا في فقر مدقع، وجسّد واقعهم الأليم في رواية «الحرام» وهو واقع يتمثل في تفشي الفقر والجهل والمرض،

(1) انظر: غالي شكري، يوسف إدريس فرفور خارج السجن، ط2، دار مطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، 1994، ص130.

(2) كان أول ظهور لهم في أواخر القرن التاسع عشر إذ حرمهم نظام الملكية الزراعية من حقوقهم في استملاك الأراضي بعد استيلاء الإقطاعيين والمرابين عليها.

ومن ثمّ الوقوع في الرذيلة، وكان الحل في الخاتمة يتمثل في ظهور مجتمع جديد، قوامه حياة كريمة يعيشها الملاّك الصغار في البيوت نفسها التي عاشوا فيها سابقاً.

ومن ثم كانت رواية «الحرام» من أجرأ الروايات التي عالجت شؤون الفلاح المصري، وفئة عمال التراحيل على وجه الخصوص، دون تزييف أو مواربة، فبطلة الرواية «عزيزة». زوجة أحد عمال التراحيل، وهي شابة جميلة، وقعت في الرذيلة فحملت ثم وضعت مولوداً لقيطاً، ما لبثت أن ألقت به في الترعة، حيث لقي حتفه.

وفي المقابل تخوف من المدينة ونعتها بالندّاهة؛ تلك الأنثى الخرافية «التي عادة ما تباغت الشباب العُزّاب الفرادى النائمين لتراودهم وتمتص دماءهم»[1] يقول عن مدينة القاهرة إنها «مدينة تجارية حيث يعرض كل شيء فيها للبيع والشراء مقابل الثمن حتى لو كان شرف الإنسان وماله، ويدلل على ذلك بأنه «كتب قصة غير منشورة تدور حول امرأة طموح، سافرت للعمل في الخارج، وهناك انحرفت، وبثمن انحرافها ابتاعت سيارة مرسيدس، وعندما عادت إلى حارتها، لم يسألها أحد كيف أمكنها شراء مثل هذه السيارة؛ ذلك الاختلاف مع القرية، فلو كانت هناك لقتلها» [2] وقد أبدى يوسف إدريس إعجابا بالمدن الفاضلة فكتب «معجزة العصر» و«جمهورية فرحات»، لكنه تراجع عن هذه «اليوتوبيا» في مسرحية «المخططين».

والقارئ لروايات «البيضاء» و«فينا 60» و«رجال وثيران» و«نيويورك 80» يستطيع أن يتلمس رؤية يوسف إدريس وموقفه من الصراع بين الشرق والغرب، ذلك الصراع الحضاري الذي بدأ مع الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801) وما زال مستمراً حتى يومنا هذا.

بدأ يوسف إدريس يكتب القصص وينشرها منذ أربعينات القرن الماضي، في مجلات مصرية منها: «القصة» و«الرسالة الجديدة» و«قصص للجميع». ولفت الأنظار بكتاباته الأولى، وكان لا يزال طالباً في كلية الطب منطلقاً من الإنجاز العالمي في مجال القصة والرواية، فتمثل كتابات المبدعين من أمثال موباسان (-1983)، وتشيكوف (-1904) وهمنجواي (-1961)، وجون شتاينبك (-1968) وغيرهم.

(1) شوقي عبد الحكيم، نداهة إدريس عمرها 24 قرناً الاهرام، الأحد 20 من مارس (آذار) سنة 2000.

(2) نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس (دراسة بنيوية)، القاهرة، دار قباء ، ط1، 2003.

وعلى الرغم من تأثره بهولاء المبدعين، فقد برزت شخصيته المتفرّدة «وكانت نقطة البدء في ذلك هي الواقع الاجتماعي الذي ينطوي على مفارقات تصنع عالم المواطن العادي البسيط أو الكائن المنسحق الباحث عن موضع قدم وسط قوى لا ترحم»[1].

ترك يوسف إدريس أعمالاً أدبية متنوعة، فمن رواياته: «قصة حب» 1956 و«الحرام» 1958 و«العيب» 1960 و«العسكري الأسود» 1961، و«السيدة فينا» 1062، و«رجال وثيران» 1964 و«نيويورك 80» 1980. ومن مجموعاته القصصية: «أرخص ليالي» 1954، و«جمهورية فرحات» 1956، و«البطل» 1957، و«حادثة شرف» 1958، و«آخر الدنيا» 1961، و«قاع المدينة 1964، و«النداهة» 1969، و«بيت من لحم» 1971 وغيرها.

ومن مسرحياته: «الفرافير» 1964 التي تعد انعاطفة مهمة وبداية مرحلة جديدة في مسار المسرح المصري، سبقتها محاولات تمهيدية تمثلت في «جمهورية فرحات» و«ملك القطن» 1956 و«اللحظة الحرجة» 1957. تُعدّ «الفرافير» نقطة تحول في مسيرة يوسف إدريس، إذ أعدّها على أساس اشتراك الجمهور والممثلين في إنتاج العمل المسرحي وكان لها صدى في العالم العربي، وسعد الله ونوس على وجه الخصوص، في عملين مسرحيين أولهما «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، و«مغامرة رأس المملوك جابر». وتلقانا محاولاته اللاحقة للتأصيل المسرحي، تمثلت في «المهزلة الأرضية» 1966، و«المخططين» 1969، و«الجنس الثالث» 1972، و«البهلوان» 1972.

تميزت القصة عنده بالواقعية، إذ صوّر الحياة في الريف المصري تصويراً صادقاً ينم عن تعاطفه مع الطبقات المطحونة، وخاصة فئة عمال التراحيل. عاش في قاع المدينة، وصوّر حياة المواطن العادي بكل أبعادها «فأراد تجسيده إبداعيا، وانحاز له فكريا»[2].

---

(1) جابر عصفور ، يوسف إدريس وأصالة الهوية، العربي، العدد 532، مارس 2003، ص76.

(2) م.ن، ص77.

المبحث الثالث

عبد الرحمن منيف (1933-2004)

يعدّ عبد الرحمن منيف – بعد نجيب محفوظ – الروائي الأكثر التزاما والأوفر إنتاجاً في العالم العربي، ولكن مدى الرؤية كان عنده أبعد، فهو لم يبق أسيراً لمدينة بعينها، وإنما جاب مناطق شاسعة في البلاد العربية، واستمد من شوارع المدن العالمية زاداً جديداً، بحيث اتسعت الأماكن التي تجري عليها أحداث رواياته، ومن ثم كانت آفاق الرؤية لديه أوسع، في حين ظل نجيب محفوظ يحوم في القاهرة وحاراتها.

كان هو المواطن العربي الأشمل – على حد تعبير الناقد المصري فاروق عبد العزيز- فقد ولد في بلد، وأبوه من بلد، وأمه من بلد، وظل هو يتنقل من بلد إلى بلد، فلأي واحد منها ينتمي؟ وكيف يمكن أن يتحوّل منجزه الروائي إلى «تنازع إقليمي؟ والجواب هو أن «منيف» كان كاتباً لكل العرب، ولا أحد يستطيع أن يزعم أنه مُلكه الخاص. فهو سيظل في قلوب العرب والمهمشين على وجه الخصوص، أولئك الذين انضمّ إليهم وأعطاهم صوته.

حياته وتكوينه

ولد عبد الرحمن منيف في العاصمة الأردنية «عمان» في عهد الإمارة، سنة 1933، لأب ينحدر من نجد بالمملكة العربية السعودية، كان يعمل تاجراً متنقلاً بين الجزيرة العربية وبلاد الشام، وأم عراقية من بغداد. ولم تلبث أسرته أن استقرت في الأردن بسبب وفاة الأب بُعيد ولادة عبد الرحمن، حيث عاش في عمان برعاية جدته العراقية، في حين تكفل إخوته إعالة الأسرة، وساروا على خُطى أبيهم.

تلقى عبد الرحمن تعليمه في عمان، حيث أنهى دراسته الثانوية بها، ثم انتقل منها إلى بغداد عام 1953 لدراسة الحقوق،ثم أُبعد عن العراق بعد عامين، بسبب أنشطته السياسية المناهضة لاتفاقية حلف بغداد عام 1955، فتوجه إلى مصر حيث أكمل دراسته في جامعة القاهرة، وتخرج فيها عام 1957.

وفي عام 1958 التحق بجامعة بلغراد بيوغسلافيا، حيث نال درجة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية سنة 1961، وفي اختصاص اقتصاديات النفط ليعمل في بيروت ومنها انتقل إلى سوريا ليعمل في وزارة النفط على مدى عقد من الزمن (1964-1973).

وأصدر في عام 1972 كتاباً في جزئين بعنوان «مبدأ المشاركة وتأميم البترول العربي» ضمّنه دراسة حول مستقبل صناعة النفط.

وتجدر الإشارة إلى أن عبد الرحمن منيف انضم في مطلع حياته، وهو بعد طالب في المرحلة الثانوية، إلى حزب البعث العربي، وترسّخ فيه بحكم ثقافته العالية، وأسهم في تنظيمه. وما لبث أن اتخذ منه موقفاً نقدياً، انتهى به إلى الاستقالة من الحزب عام 1962، لكنه ظل يتنقل بين العراق وسوريا، ففي عام 1975 استقرّ في العراق وعمل في مكتب الشؤون الاقتصادية لمجلس قيادة الثورة، حتى عام 1981، إذ غادر العراق نهائياً مع اندلاع الحرب العراقية- الإيرانية إبان حكم صدام حسين، وهام في عدة بلدان، وأخذ يتردد في عواصم عربية عدّة، أهمها دمشق وبيروت وعمان.

توفي عبد الرحمن منيف يوم السبت في الرابع والعشرين من يناير «كانون الثاني» عام 2004، بعد أن أتمّ عامه السبعين في منزله بدمشق، بعد صراع طويل مع مرض مزمن هو قصور الكلى، وخسر العالم العربي بوفاته روائيا عربياً كبيراً، أسهم في إنجاز مشروع روائي ضخم، ليس على المستوى العربي بل على المستوى العالمي، فقدم خمس عشرة رواية بما فيها أعماله الملحمية «مدن الملح، وأرض السواد» فضلاً عن تسعة كتب غير روائية. انفتح فيها على الماضي والحاضر، وتمسك – على حد تعبير محمود درويش – بحقوق الإنسان في زمن لا عدل فيه.

سيرة ذاتية

في عام 1994 صدر كتابه «سيرة مدينة: عمان في الأربعينات». وأول ما يلفتنا في هذاالعنوان أنه طويل نسبياً، قياساً إلى عنوانات رواياته، وليس طول العنوان هو الذي يثير الانتباه بل نسبته إلى سيرة مدينة، هي عمان، علماً أنه يتحدث فيه عن سيرته الذاتية، ولعله أراد أن يتماهى مع عمان، فعلاقته بها حميمة عاش مع أناسها، وامتزج امتزاجاً رومانسياً بأحداثها ووقائعها، وبما طبع حياته، أو بما ثار عليه من تقاليد وعادات، فتلازمت سيرته بسيرة عمان، وكأنهما شيء واحد. يقول عنه الناقد محمد شاهين: «صوت عبد الرحمن منيف في سيرة مدينة يتميز بالدفء، لأنه يروي عن بيئة حميمة ليس له عداء من أي نوع بينه وبينها، لذلك تصل إلينا السيرة بكل هذا الانسياب الدافئ الذي يخلو من التوتر حتى عندما خرج النهر في جبل عمان عن طوره وأوقع الخراب في المدينة الوادعة»[1].

---

(1) عبد الرحمن منيف في مدن الملح، ضمن الكتاب التكريمي لعبد الرحمن منيف، ص 319.

فأحداث السيرة تبدأ مع نهاية الحرب العالمية الثانية وتنتهي مع النكبة الفلسطينية عام 1948، وكانت عمان تحوي مزيجاً من الناس، بعضهم من أهل الفتى ومعارفه وبعضهم من رجالات عمان المرموقين في تلك الحقبة. ويكبر الفتى، فنبصر من خلال عينيه عمان وهي تكبر وتتسع فتتحوّل من مدينة يُطلّ عليها جبل عمان إلى مدينة تأخذ في التوسع والانتشار. وينقلنا إلى ... تاريخ عمان المنسي»؛ فيسلط الضوءعلى الأحداث الصغيرة والأشخاص المهمشين الغارقين في «بحر الحياة من دون أية فرصة لالتقاط أنفاسهم»[1].

من المؤكد أن عبد الرحمن كان قادراً على أن يؤثر في القارئ وهو يروي حكايات شخصياته من وراء ستار، دون أن يتدخل في سير حياتها، بل ويراقب سيرها دون أن تُحسّ به، وهو يلتقط صورها.

حاول عبد الرحمن أن يرسم صورة بانورامية مشهدية لعمان في أربعينات القرن العشرين، في ثمانية عشر مقطعاً «فصلاً» قام هوبدور الراوي، في عمل يجمع بين سيرتين، سيرة عمان المدينة، وسيرة إنسان شاهد على أحداثها، هو الكاتب نفسه. وكان لجدّته العراقية دور في هذا المشهد الروائي وفي فصوله المتعددة والتي غادرت عمان في أواخر حياتها، لتموت في بغداد، بعد أن أصبح حفيدها طالباً جامعياً هناك.

ومن باب التوضيح أودّ أن أتخيرّ جزءاً من حكايةالجدّة وهي تروي حكاية «سيل عمان» على الصغار،وترسم مشاهد الفيضان الذي حدث في عمان في الأربعينات من القرن الماضي:[2].

«كل من نظر من جبل عمان إلى مجرى النهر في ذلك الصباح لم يُصدّق عينيه، ولم يكن من السهل أن يقنع نفسه. فالنهر الوديع، الأقرب إلى الخجل، والذي تعوّد أن يسير متمهلاً، كأن ليس له موعد مع أحد، بذلك اللون الذي يتراوح بين الخُضرة والزُّرقة، حسب ساعات النهار، تحوّل فجأة إلى شيء آخر: ازداد عرضه مرات عدّة، وغادر سريره ليطغى على البساتين من الناحيتين. أما لونه فقد أصبح طينياً أقرب إلى الحمرة، كما تضاعفت سرعة جريانه، فبدأ كأنه يهرول ويريد أن يصل بسرعة!

هل هو نفس النهر؟ وهل يمكن أن يتغيرّ بهذه السرعة؟

قال الكثيرون: إنه الخير، ونظروا إلى السماء بفرح. ومازح الكبار الصغار، ثم مضوا!

---

(1) سيرة مدنية، ص 5.

(2) م.ن، 141.

وإذا كانت الأسئلة بالنسبة للصغار أغلب الأحيان، حسّيّة تتعلّق بما حولهم من أشياء وحالات، فإن سؤال النهركان أكبر الأسئلة وأخطرها.

قالت الجدّة حين سُئلت كيف أصبح النهر هكذا!

- زودة... وهاي مو شي..لا تخافوا..
- ابتسمت وهي تنظر إلى النهر وإلى الوجود أمامها وتابعت.
- باكر أو اللي عقبه تشوفون دجلة وتقولون اللهم صلّ على محمد.
- وبعد قليل كأنها تستدرك:
- هالكبر بالصيف، أما إذا فاض يُغرق بغداد، وأنتم عندكم جبال تحميكم، أما بغداد فما لها إلا الله يحميها.

وظل السؤال الوحيد في المدرسة طوال ذلك اليوم سؤال النهر. كيف كان من قبل، وكيف أصبح في هذا اليوم عندما رأوه في الصباح، وكيف سيكون حين ينصرفون.

استمّر المطر، واستمر الفرح، وحين نظر الصغار إلى النهر من جديد كان لا يزال يُهرول حاملاً معه أخشاباً وجذوع أشجار، وكانت هذه علامات تُحذّر سرعته؟.

مشروعه الروائي

دخل منيف عالم الرواية في فترة متأخرة من حياته (عقد السبعينات) ففي الأربعين من عمره صدرت روايته الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» عام 1973، وكانت بمنزلة اللبنة الأولى في مشروعه الروائي الضخم، والذي انتهى في روايته التاريخية «أرض السواد» بأجزائها الثلاثة، والتي صدرت في بيروت سنة 1999، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

وعنوان روايته الأولى، أبلغ وصف لها: «الأشجار واغتيال مرزوق» لأنها بداية طريقه الطويل إلى اكتشاف كل أنواع الاغتيالات في الواقع العربي. وهي تبدأ بلقاء غريبين في قطار في بلد عربي، الأول اسمه «إلياس» يعيش مغترباً، عاملاً في فندق بعد أن خسر بإهماله كل ما يملك في قريته، والثاني اسمه «منصور» شاب مثقف، كان شاهداً على نكبة 1948 في

فلسطين: «أفهم أننا هزمنا مرة، وأفهم أن نهزم مئة مرة. ولكن الشيء الذي لا أفهمه هو أن نتصّور هزيمتنا انتصاراً»[1].

وتنتهي الرواية باغتيال «إلياس» على يد النظام في الوطن، أما منصور فيحاول الانتحار إذ جاءه نبأ اغتيال صديقه، ونراه يدخل في أحد المصحّات العقلية. غير أن ما يتعرض له معاصروه أسوأ، فنسمعه يقول لرفيق قديم أصبح من المتفعين من النظام: «ثق أن كل الأجيال التي مرّت في التاريخ كانت أحسن من هذا الجيل. جيلنا لم يفقس من البيضة حتى انغمس في التفاهات، في الفساد، في الجُبن، في المحاباة واللصوصية، إنه أقبح جيل يمكن أن يكون على هذه الأرض ولكنه لا يعترف»[2].

يبدو عبد الرحمن منيف رومانسياً وعاطفياً في «قصة حب مجوسية» 1974، وتبدو بوضوح خارج إطار أعماله، ولكنها تسلط الضوء على الانبهار بالغرب الذي لا برء منه، لم تلق هذه الرواية استحساناً من القراء والنقاد على نحو ما استقبلت به أعماله اللاحقة، في حين يبدو ناقماً على السجون العربية وما يحدث فيها من انتهاكات في «شرق المتوسط» 1975، التي تنقلنا إلى سبعة سجون سياسية وتتعايش مع بطلها على مدى خمس سنوات. فلا يكاد يبقى أي نوع من أنواع التعذيب لم يتعرض له خلال تلك الفترة.

وفي «النهايات» 1977 يبدو عاشقاً محباً للصحراء، وسحرها الغامض الممزوج بالخوف؛ فيروي قصة صياد وحيد وكلبه. ويبدأ الصراع بين الطبيعة والإنسان، فعساف يحاول إقناع الغرباء بالامتناع عن الصيد الجائر «لم يخلق الصيد للأغنياء أو الذين يقتلهم الزهق والشبع، لقد خلق للفقراء، وللذين لا يملكون خبز يومهم»[3] إلا أنه يوافق على قيادة فريق من هواة الصيد القادمين من المدينة، وحين يُحاصَر الفريق بعاصفة رملية، يُضحّي بنفسه لينقذ أولئك الصيادين الذين يمقتهم. وتنقلب جنازة الصياد إلى عملية تطهر جماعية، تدفع أهل القرية إلى بناء سد يقيهم شرّ القحط.

وفي «عالم بلا خرائط» التي نشرها عام 1982 بالاشتراك مع جبرا ابراهيم جبرا، يقدم لوحة لمدينة عملاقة انحدرت إلى مهاوي الظلام والفوضى.

---

(1) الأشجار واغتيال مرزوق ، ص 282.

(2) م.ن، 314.

(3) النهايات، ص71.

خماسية "مدن الملح"

كتب عبد الرحمن رواية «مدن الملح» بُعيد مغادرة العراق سنة 1981، إذ انتقل هو وعائلته إلى فرنسا، واستقرَّ في «بولونيا» على مقربة من باريس. وأمضى سبع سنوات في كتابة هذه الخماسية التي بلغت ألفين وخمسمائة صفحة، فكانت الرواية الأطول في الأدب العربي الحديث، وقد توزّعت على النحو التالي: «التيه» 1984، و«الأخدود» 1985، و«تقاسيم الليل والنهار» 1989، و«المنبتّ» 1989، و«بادية الظلمات» 1989، وهي عنوانات استعمل فيها التناص؛ فـ «التيه» استمده مما ورد في القرآن الكريم عن بني إسرائيل، في قوله تعالى: ﴿ قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ ﴾[المائدة: 26][1] ليخلع صفة الحيرة والتردد على «متعب الهذال» الذي يبدو بمنزلة البطل في البداية، وفي اختفاء «شمران العتيبي» في الأخدود، نظر إلى قوله تعالى: ﴿ قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ ﴿٤﴾ ﴾ [البروج: 4] [2]. أما «المنبتّ» فتذكرنا بالحديث النبوي الشريف: «إن المنبتّ لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى» [3]. في حين استمد«بادية الظلمات» من قوله تعالى: «وتركهم في ظلمات لا يبصرون» [4] لأن ما بعد التيه أدهى وأمرّ.

استهل عبد الرحمن منيف روايته بقوله: «فجأة وسط هذه الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنما انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء. إنه وادي العيون...»[5] في إشارة منه إلى «عين دار» التي كُشف فيها النفط في مطلع الثلاثينيات. وقد بنى عمله على جملة عناصر أهمها المكان والزمان والحدث والشخصيات واستعمل لبنائه السردي ما يعرف بتعدد الأصوات أو البوليفونية (Poloyphony) وهو مصطلح موسيقي يعني تعدد الأصوات في الجملة الموسيقية، حين يغيب البطل الفرد، وينهض به حشد من الشخصيات، قدمت من مختلف أنحاء العالم، من مصر والشام وإنجلترا وأميركا إثر ظهور النفط، الذي تبعه تحولات في أنماط الحياة. وهكذا عالج الكاتب موضوع ظهور النفط وصدمة الحداثة في الصحراء، مازجاً بين السياسة والفن.

---

(1) سورة المائدة، من الآية 26.

(2) سورة البروج، الآية 4.

(3) حديث سنده ضعيف.

(4) سورة البقرة، من الآية 17.

(5) مدن الملح، ص 7.

أما الزمن فيمتد عبر تسعة عقود تمتد من عام 1891 إلى عام 1975، وهو العام الذي اغتيل فيه الملك فيصل، واعتمد فيها النسق الزمني المتكسّر، على النحو التالي:

1. الجزء الأول: ويمتد من عام 1933 إلى عام 1953، وهي فترة كُشف فيها النفط في وادي العيون «عين دار» وانتهت بالإضرابات الأولى في الظهران في أوائل الخمسينات.
2. الجزء الثاني، ويدور حول أحداث وقعت بين سنتي 1953 و1958.
3. الجزء الثالث، ويرتد إلى الأعوام الممتدة بين عامي 1891 و 1930.
4. الجزء الرابع، ويتقدم إلى الأعوام الممتدة بين عامي 1964 و1969.
5. وأخيراً، الجزء الخامس: ويتوزع في فترتين متباعدتين، أولاهما الفترة الممتدة بين عامي 1920 و1935، والثانية تقفز إلى الفترة الممتدة بين عامي 1964 و1975.

جمع عبد الرحمن في روايته بين عمل الراوي والمؤرخ، ورمز لشخصياته بأسماء مستعارة للايهام بالحقيقة، والتعمية على شخصيات لايودّ أن يصرّح بأسمائها الحقيقية، وظل بعيداً عن التدخل في هذه الشخصيات، وأعطاها هامشاً من الحرية امتلكت به وجودها الفني . وانتهى إلى نتيجة مؤداها أن هذه المدن التي ظهرت مع النفط وربطت مصيرها به، فإذا جفت آباره وانقطع سيل المال، ذابت – في رأيه – كما تذوب كتلة ملح، حين تسقط عليها قطرة ماء.

ومن ثم أخذ يتساءل: ما مصير المنطقة بعد نضوب النفط؟ ما مصير هذه المدن وهؤلاء الناس الذين يعيشون في أبراج من الإسمنت والزجاج بعد انقطاع التيار الكهربائي، وبعد مغادرة مئات ألوف الأجانب؟[1] إلا أن وصفه الانتقادي والسلبي للتحولات التي طرأت على الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المنطقة التي جرت فيها أحداث الرواية، هذا الوصف سبّب استياء السلطات السعودية، فور صدور الجزء الأول منها؛ «ذلك أن الموضوع الذي تناوله منيف جرح إحساسها وأغاظها أشد الإغاظة، فكانت تستنكر وجهة نظره وتلومه على ما قدّمه في الرواية من نظرة مهينة وخاطئة لتاريخ الجزيرة العربية»[2] يقول عنه الناقد عبد الله الغذامي» لقد جعل منيف من نصه الروائي شهادات عن مرحلة من التغيير

---

(1) انظر: إيريك غويتيه، عبد الرحمن منيف: بين التاريخ والخيال، ضمن الكتاب التكريمي لعبد الرحمن منيف، ص 250.

(2) إيريك غوتييه، عبد الرحمن منيف: بين التاريخ والخيال، ضمن الكتاب التكريمي لعبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2009، ص249.

الشديد سياسياً واجتماعياً، ولم يجد حرجاً في المزج بين السياسي والفني، وربما آثر السياسة في كثير من الأحيان؛ مما جعل له خصوماً عديدين، ولكنه مع هذا ظل ضميراً جمعياً وأدبياً وفير العطاء»[1].

بعد إتمام خماسية «مدن الملح» كتب رواية بعنوان «الآن ...هنا» أو «شرق المتوسط مرة أخرى» 1991، تعد امتداداً لروايته «شرق المتوسط» التي نشرها عام 1975. ففي العقدين الفاصلين بينهما زادت السجون عدداً، وتطورت تكنولوجيا التعذيب.

ثلاثية "أرض السّواد"

لم تتوقف أعمال عبد الرحمن منيف الملحمية عند «مدن الملح» ولكنه كتب ملحمة أخرى تتألف من ثلاثة أجزاء هي «أرض السواد» عن مرحلة الحكم العثماني للعراق.

وما أن تقرأ عنوان الرواية حتى ترتد بك الذاكرة إلى التسمية التراثية التي تشير إلى العراق، الكلمة الأولى تشير إلى الجغرافيا والثانية ذات دلالات متعددة، فقد تنطوي على دلالة الخصب كما هو معروف تاريخياً، وقد توحي بمعنى الألم والحزن، وهذا معنى بعيد أشار إليه الكاتب، إذ يقف «قدوري» «بحزم، لكن بمحبة كبيرة، في وجه السواد، وفي وجه الحزن أيضا»[2].

وقد تعني «السواد الأعظم من البشر الذين يرفضون الذل والمهانة، فكان الثمن كل هذه السوادات التي تشيع كل هذه الظلمات المشار إليها»[3] وهذا تأويل بعيد عن الصواب.

تروي «أرض السواد» سيرة داود باشا القائد المملوكي الذي حكم العراق بين عامي 1817 و1831، وكان حاكما إصلاحياً، ومدافعاً عن العراق، فقد تصدى للمندوب السامي البريطاني الذي «كان يتصرف مثل سلطان أو عاهل محلي بدلاً من أن يسلك سلوك دبلوماسي أجنبي»[4].

وتتمثل سيرة داود باشا في ارتقائه إلى موقع السلطة في بغداد بطريقة دراماتيكية، تدل على أنه سياسي داهية، فقد اختطف من أسرته الجورجية، وهو في العاشرة من العمر، ثم

---

(1) انظر: مجلة العربي، رحيل الطائر العربي ، العدد 544. مارس 2004، ص14-15.

(2) أرض السواد، ص/ 331.

(3) عبد الرزاق عيد، عبد الرحمن منيف: الرواية كفعالية تنويرية، ضمن الكتاب التكريمي لعبد الرحمن منيف، ص 112.

(4) صالح زكي ، ما بين النهرين (العراق)، بغداد، منشورات المعارف، 1957، ص 123.

نقل إلى بغداد، وانتهى به المطاف في قصر والي العراق سليمان باشا الكبير، وهو نفسه مملوك سابق. وما لبث داوود أن اعتنق الإسلام، وتزوج من ابنة سيده.[1]

صدرت الرواية في ثلاثة أجزاء، فالجزء الأول منها ينتهي بنقل القائد «الآغا» إلى الشمال من قبل الوالي «داوود» تحسباً لخطره، وينتهي الجزء الثاني بإعدام داوود لقائد جيشه «الآغا» والجزء الثالث ينتهي بمغادرة الإنجليز بغداد. وهكذا يتم السرد الروائي بطريقة تصاعدية تتواءم مع صعود الوالي إلى السلطة.

وقبيل وفاة عبد الرحمن منيف صدر آخر كتبه الموسوم بـ «العراق» ... هوامش من التاريخ والمقاومة، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عام 2003. يُعد دراسة توثيقية. تحدث فيه عن تاريخ العراق الحديث، منذ استولت القوات البريطانية على العراق سنة 1917، وقال القائد البريطاني «مود» كلمته الشهيرة : «لقد جئتكم محرراً لا فاتحاً» ولم ينخدع العراقيون بكلامه المعسول،فنهض الشعب العراقي بعد ثلاث سنوات، وأعلن انتفاضته الكبرى عام 1920. وأنهى دراسته بالحديث عن الغزو الأنجلو – أميركي عام 2003، وندّد به.

---

(1) أصبح والياً فيما بعد على البوسنة (1833–1835) ، وعلى أنقرة (139-1840) قبل أن ينتهي وصياً على الضريح بالمدينة المنورة (1840–1850) حيث وافته المنيّة ودفن.

المبحث الرابع

إميل حبيبي (1921-1996)

في مدينة «حيفا» عروس الساحل الفلسطيني، المتربعة على جبل الكرمل، ولد إميل حبيبي،في التاسع والعشرين من آب «أغسطس» عام 1921، لأسرة متوسطة الحال، وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي فيها، فنال شهادة المترك الرسمية، ثم انتسب إلى المعهد البريطاني ودرس فيه الهندسة البترولية.

عمل إميل في بناء مصافي البترول في حيفا، ثم تحول إلى حقل الإعلام، فعمل مذيعاً في إذاعة القدس (1942-1943). وقاده وضعه الاجتماعي إلى الانتماء للحزب الشيوعي الفلسطيني منذ عام 1940، وأصدر مجلة «المهماز» عام 1946 بمشاركة عدد من المثقفين البارزين، وهي مجلة أسبوعية لم تلبث أن توقفت عن الصدور بعد سنة واحدة من تأسيسها، وشغل منصب رئيس تحرير جريدة «الاتحاد» عام 1948 عام النكبة الفلسطينية، وكان يقيم في رام الله ويعمل في القدس، وإذ أغلقت سلطات الانتداب هذه الجريدة قرر إميل هو وبعض رفاقه العودة إلى حيفا قبل الخامس عشر من أيار عام 1948 وواصل إصدار الجريدة بعد قيام دولة الاحتلال «إسرائيل». وتجدر الإشارة إلى أن إميل حبيبي مثل الحزب الشيوعي في الكنيست «البرلمان الإسرائيلي» طوال تسعة عشر عاماً، استقال بعدها للتفرغ لعمله الأدبي.

وعلى الرغم من توقف تحصيل إميل عند المرحلة الثانوية فقد عكف على التراث الأدبي الذي طالما اعتزّ به، فقرأ بعض أعمال الجاحظ والمعرّي وابن عبد ربه، وتأثر كثيراً بالعقد الفريد وألف ليلة وليلة وتأثر أيضا بالكتب الدينية السماوية والقرآن الكريم على وجه الخصوص وقرأ لكبار الكتاب في العصر الحديث أمثال طه حسين ومارون عبود ويوسف إدريس وغيرهم.

أصدر مجموعة قصصية بعنوان «سداسية الأيام الستة» إثر نكسة 1967، وكان قد نشر ما بين 1958-1967 قصتين قصيرتين وتمثيلية في فصل واحد في دوريات الحزب في الأرض المحتلة فضلاً عن قصة قصيرة . وقد وصلتنا هذه المحاولات ضمن مجلد واحد مع السداسية والوقائع[1] .

---

(1) سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل.. وقصص أخرى (منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الإعلام والثقافة ، بيروت، 1980).

وقد نشرت هذه المحاولات، وفق طبعتها الأولى :

1. بوابة مندلبوم- 1954.
2. تمثيلية «قدر الدنيا» – 1962.
3. «النورية» – 1963.
4. «السلطعون» بعد عام 1967.

وتدور هذه المحاولات حول فكرة العودة سواء عبر بوابة مندلبوم التي كان تصل بين شطري القدس الغربية والشرقية، أو عبر التسلل من لبنان والعودة إلى الأهل بفلسطين المحتلة، أو عودة النورية إلى وادي النسناس في حيفا بعد غياب ثلاثين سنة، أو من خلال العمل من أجل هذه العودة [1].

وأصدر رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» عام 1974. وقد أثارت اهتمام النقاد والباحثين العرب سواء بعنوانها الطويل الغريب أو بألفاظها اللغوية الغريبة أو باقترابها من فن السيرة أو بمزجها الوقائع والأحداث التاريخية بعنصر الفكاهة والسخرية.

تقع «الوقائع الغريبة..» في 140 صفحة من القطع المتوسط، وتتوزع في ثلاثة أقسام، يسمى الكاتب كل قسم بـ «كتاب» وكل قسم أو كتاب له عنوان:

1. فالكتاب الأول عنوانه : يعاد.
2. والكتاب الثاني عنوانه: باقية.
3. الكتاب الثالث عنوانه: يعاد الثانية.

وكل كتاب أو قسم يضم عدداً من المشاهد، وكل مشهد له رقم وعنوان، والكتاب الأول يضم عشرين مشهداً، والثاني ثلاثة عشر مشهداً، والثالث عشرة مشاهد.

تدور رواية «الوقائع...» حول فكرة النضال العربي الفلسطيني في مقاومة الاحتلال والتصدّي له عبر التاريخ منذ الغزو الصليبي وحصار عكا وغزو المغول، والانتداب البريطاني على فلسطين، ونكبة 1948، والعدوان الثلاثي، وحرب حزيران «الأيام الستة»

---

(1) انظر: محمود حسني، إميل حبيبي والقصة القصيرة، ص 88-89.

عام 1967. هذه الصور النضالية والمآسي المتصلة بها لا تُجسَّد من خلال شخصية عادية، بل من خلال شخصية سعيد السلبية، بوصفه جباناً ومتخاذلاً وهذه مفارقة جديدة ومذهلة.[1].

ولإميل حبيبي نتاجات أخرى منها مسرحية بعنوان «الكع بن لكع» وسيرة ذاتية بعنوان «خرافية سرايا الغول» 1991، وكتاب بعنوان «عالم بلا أقفاص» تحدّث فيه عن أسباب انفصاله عن الحزب الشيوعي.

وخلاصة القول، فإنّ تجربة إميل حبيبي الروائية تظلّ متفردة بشكلها الجديد الذي ابتكره، وأوحت له برسم شخصية سعيد المثيرة للجدل، سواء في اختفائه أو في وقوفه بين حدّي التفاؤل والتشاؤم. لقد بذل إميل حياته كلها من أجل حق العودة إلى الوطن، وقبيل أن يرحل عن هذا العالم في أيار «مايو» عام 1996 أوصى أن يكتب على قبره : «باقٍ في حياته».

وقد أصدرت منظمة التحرير «الأعمال الأدبية الكاملة» التي ضمت نتاجه في كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية في مجلد عام 1980 في بيروت، كما منحته «وسام القدس» تقديراً لجهوده.

---

(1) انظر: شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، 73-85.

المبحث الخامس

الطيب صالح (1929-2009)

كاتب وإعلامي وقاص روائي من السودان، اسمه الطيب محمد صالح أحمد، وعلى الرغم من قلة أعماله الإبداعية فقد سُلِّطت عليه الأضواء، وأصبح يُعدّ «عبقري الرواية العربية» بجودة أعماله وروعتها. لقد ولد الطيب صالح في قرية «كرمكول» بإقليم النوبة شمالي السودان، في الثاني عشر من يوليو «تموز» عام 1929 وقد أطلقت عليه والدته (عائشة أحمد زكريا) اسم الطيب بعد أن فقدت اثنين من أشقائه، وهو ما دأب عليه الناس في قرى شمالي السودان، حين تفقد الأسرة مواليدها؛ اعتقاداً أن «الطيب» اسم مبارك. وبعد إكمال دراسته الأساسية انتقل إلى «أم درمان» حيث تابع دراسته الثانوية في مدرسة «وادي سيدنا» وهي مدرسة بناها الإنجليز. وفي عام 1949 التحق بكلية «غوردون» التي أصبحت فيما بعد جامعة الخرطوم. بيد أنه قطع دراسته الجامعية في كلية العلوم والتحق بمعهد بخت الرضى التربوي عام 1951–1952، ليعمل في حقل التدريس، فدرّس اللغة الإنجليزية في مدينة رفاعة في وسط السودان، ولم يلبث أن هجر هذه المهنة إثر إعلان من هيئة الإذاعة البريطانية يطلب كفاءات سودانية في حقل العمل الإذاعي، فسافر إلى لندن عام 1953، وهي كما يذكر الطيب بلد لم يكن يرغب العمل فيه، حيث وجد نفسه «داخل غرفة صغيرة، برودتها لا تطاق، في بلد غريب بين قوم غرباء» [1] وما لبث أن استهوته الحياة في لندن، ثم تزوج بفتاة إنجليزية تدعى «جوليا» ورزق منها بناته الثلاث زينب وسارة وسميرة.

لقد خرج الطيب صالح في رحلة ساقته إلى الغرب، فبُهر بحضارته وغاص في أعماقه ناقماً ومفتوناً، وأكسبته رؤية جديدة نحو ذاته وقومه، وظّفها في رواياته، يبدو ذلك واضحاً في «موسم الهجرة إلى الشمال» وفي «دومة ود حامد» وحتى في أغنية العرس الجميلة التي أسماها «عرس الزين» [2].

شغل الطيب صالح مناصب عدّة،فقد كان يعمل في القسم العربي في هيئة الإذاعة البريطانية، وترأس قسم الدراما فيها، ما بين العامين 1968 و1974. وكان قد عمل لفترة قصيرة عام 1966 بوزارة الإعلام السودانية.

(1) الطيب صالح الإنسان والمبدع (شهادات في ذكرى رحيله)،ص 78.

(2) انظر: مجلة العربي، العدد 428، يوليو 1994. ص 68–74.

وفي العام 1974 غادر هيئة الإذاعة البريطانية ليتولى منصب المدير العام لوزارة الإعلام بقطر، حتى عام 1981. وأسندت إليه في الوقت ذاته شؤون الثقافة والسياحة والآثار القديمة، ثم انضم إلى منظمة الأمم المتحدة للعلوم والتربية والثقافة «اليونسكو» في باريس بصفة مستشار إقليمي للاعلام مختص في شؤون البلدان العربية. ثم ممثلاً لليونسكو في منطقة الخليج العربي.

تلقى الطيب صالح تعليماً أكاديمياً لا علاقة له بالأدب فقد درس العلوم في السودان، ثم غيّر تخصصه العالي في لندن إلى العلاقات الدولية. لقد تعلم من غربته الطويلة، ومن الكتب أكثر مما يمكن أن يتعلمه في الكلية. إذ عكف على تثقيف نفسه تثقيفاً جيداً،فلم يستثن الأدب الإنجليزي من مطالعاته، وهو رجل عرف بتفوقه في اللغة الإنجليزية وعشقه لها.واهتم خلال سنواته الأولى في بريطانيا بالمسرح، وقرأ كتباً كثيرة في العلوم الإنسانية، نلمس تأثيرها في كتاباته.

بدأت مسيرته الأدبية في وقت مبكر، فكتب أول قصة قصيرة عام 1953 بعنوان «نخلة على الجدول» نُشرت لاحقاً ضمن المجموعة القصصية «دومة ود حامد». وبعد سبع سنوات عجاف كتب «حفنة تمر» ثم «دومة ود حامد» التي نشرتها مجلة Encounter الأدبية الإنجليزية، فكانت بمنزلة ميلاد حقيقي لأدب عالمي . وفي العام 1964 كتب الطيب صالح روايته الأولى «عرس الزين» ثم كتب روايته الشهيرة «موسم الهجرة إلى الشمال» عام 1966، تلتها بعدئذ روايتان قصيرتان «ضو البيت» و«مريود» نُشرتا فيما بعد بعنوان «بندرشاه».

وقبيل وفاته بسنوات دهمه المرض، إذ أصيب بالسرطان الذي أقعده عن الكتابة، وحرمه من لقاء الأصدقاء، والأحباب. وما لبث أن توفي في مشفى بلندن، ليلة الأربعاء، في الثامن عشر من شهر فبراير «شباط» سنة 2009. ودفن في الخرطوم في العشرين منه. وقد مثّلت وفاته غياباً لمثقف كبير، بذل حياته في سبيل النهوض بالرواية العربية. وفي فبراير من عام 2011 تم الإعلان في السودان عن جائزة عالمية تحمل اسمه، عرفت بـ«جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي» في الرواية والقصة القصيرة والنقد، وفاء لكاتب فتح عهداً جديداً في الرواية العربية والسودانية على وجه الخصوص.

موسم الهجرة إلى الشمال

تُدرج رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ضمن الروايات التي تدور حول موضوع العلاقة بين الشرق والغرب أو ما يعرف بالصراع الحضاري بينهما الذي بدأت معالمه مع

حملة نابليون على مصر (1798-1801). ورواية الطيب صالح هذه واحدة من أعمال عربية حاولت التصدي لهذه القضية، منها كتاب الطهطاوي «تخليص الإبريز في تلخيص باريس» و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم» ليحي حقي، و«الحي اللاتيني»، لسهيل إدريس.

صدرت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» في العددين الخامس والسادس من مجلة «حوار» اللبنانية عام 1966، ولاقت إقبالاً من لدن القراء والنقاد، ومن ثمّ نشرتها «دار العودة» في بيروت في طبعة مستقلة، وحققت انتشاراً هائلاً في البلاد العربية، وتلقفتها دور الترجمة لتأخذ طريقها نحو العالمية.

بطل الرواية «مصطفى سعيد» نشأ في قرية صغيرة في السودان، وقد قاده طموحه إلى أن يسافر إلى الشمال، تدفعه إليه مغريات الحياة، وتتحدّث الرواية عن حلم الهجرة الذي راوده انطلاقاً من السودان الذي أمضى فيه مرحلة الطفولة،ففي الأعوام الاثني عشر التي عاشها في الخرطوم، تشكّل عالمه النفسي، دون أن تتبلور عواطفه ومشاعره ثم يستأنف رحلته، فيحط في القاهرة، حيث تبدأ مشاعره العاطفية والجنسية (مرحلة المراهقة) فيما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة وهي أعراض كبتها إلى مرحلة لاحقة عاشها في لندن وامتدت زهاء ثلاثين عاماً.

وهكذا يهاجر إلى الشمال، ويفلح في دراسته، وفي الحصول على وظيفة مرموقة تُدر عليه دخلاً يُتيح له إرواء ظمئه الجنسي، فنراه يصادق الإنجليزيات الشقراوات، بحيث لم يعد يُمسك الكبت التاريخي المترسب في أعماقه، ويتحول إلى زير نساء. تتهافت عليه النساء ويتساقطن على قدميه، فيترك واحدة ليستبدل بها أخرى، وهو في الوقت ذاته لا ينسى أهله وقومه، فيقرأ الشعر العربي القديم به، ويؤثث بيته أثاثاً عربياً، يباهي به صديقاته الإنجليزيات. ونراه يحاضر في الجامعات الإنجليزية، ويعلن أن الانجليز استغلوا قومه وتسبّبوا في تأخرهم. وعلى أية حال، فقد تسبب سقوطه الأخلاقي في انتحار فتاتين، وفي مقتل «جين موريس» على يديه، حين بدت له متعالية عصّية المنال. وهنا يقرّ بأن حياته قد انتهت بمصرعها.

ويحكم عليه بالسجن سبع سنوات، وإذ أمضاها، قرّر أن يعود إلى السودان بعد أن تيقنّ أن الإنجليزيات يسخرن منه، ويصفنه بأنه «رجل أفريقي بدائي، أو حيوان أفريقي يستمتعن به». واستقرّ في قريته «ود حامد» يعيش كما كان يعيش قومه دائماً. ويستقر عاطفاً

واجتماعياً، فيتزوج من «حسنة محمود» وهي امرأة ريفية وينجب منها طفلين، ويعمل في أرضه، فيأكل من خيراتها ويشرب من نيلها، ولكنه ظل مسكوناً بالغرب، ففي بيته حجرة مغلقة لا يسمح لأحد غيره بدخولها، أبقى فيها مقتنياته التي تذكره بماضيه في بريطانيا، منها غليون إنجليزي أحضره معه وقصاصات من صحف إنجليزية قديمة، وكتب لشعراء إنجليز، وصور لصديقاته الإنجليزيات. ولا يلبث أن يغرق مصطفى سعيد في النيل، بسبب فيضان هذا النهر، ولربما يكون قد انتحر بعد أن قررّ أن ينهي حياته.

على أية حال، لقد نجح الطيب صالح في تصوير حياة «مصطفى سعيد» سواء في إنجلترا أو في السودان بعد عودته إليه. لقد كان طوافه من الجنوب إلى الشمال، صعوداً وهبوطاً فرصة لكي يعرض الجانب الأكثر عنفاً بين الشرق والغرب، ويكشف جهلنا بالحضارة الغربية التي تصورناها عالماً من الرذيلة، ويبرز في الوقت ذاته فهم الغرب الخاطئ عن الشرق العربي، وهو فهم مبني على الأوهام.

ولا شك في أن اختلاف الرؤية بين الشرق والغرب هو السبب في المآسي التي حلّت بنا إثر الغزو الأوروبي لهذا الشرق على مدار عقود من الزمن.

لا تعوز الطيب دائماً المهارة في رسم شخصياته وشخصية مصطفى سعيد على وجه الخصوص، بوصفه يرمز في بعض جوانبه إلى شخصية الكاتب نفسه، مع اختلاف التجربة بينهما. فقد أمضى كلاهما سنوات طويلة في لندن، وكانا على جانب كبير من الثقافة، إلا أنّ الطيب لم يكن يتهافت على النساء مثل مصطفى سعيد بطل رواياته، إذ اكتفى بالزواج من «جوليا» الإنجليزية ورزق منها بناته الثلاث. وأبدى الطيب مهارة في وصف الطبيعة السودانية، بما عرف عنه من دراية بها والتصاق عميق بقيمها وعاداتها وإنسانها، ففي روايته مناخ روائي ذو صلة وثيقة بالقرية السودانية في الشمال. «فأنت مع الطيب صالح لا تشعر بأنك قد غادرت وطنك، وأهلك وناسك، وأنت في الوقت نفسه، تحسّ كما لو كنت تتعامل مع أحدث العقول الأوربية وأكثرها تطوراً»[1].

لقد جعل بطله يعود إلى الجنوب حيث العلاقات الإنسانية المبنية على الود، لذلك انجب من زوجته «حسنة» ولدين، ولم ينجب من الإنجليزيات الساقطات اللواتي لا يعرفن إلا المتعة الجنسية، وكانت «حسنة» ترمز إلى وطنه السودان، حبه الحقيقي.

---

(1) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربيةالحديثة، 336-337.

لقد بقي الحل مفتوحاً في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» فقد ظلت المشكلة قائمة، ولم يحدث التقاء حضاري أو ثقافي بين الشرق العربي وأوربا. إنها قضية تدور في عقل المثقف العربي، من الطهطاوي إلى الطيب صالح نفسه،في التوفيق بين الحياة في الغرب، والحياة في الشرق العربي. لقد وصل «مصطفى سعيد» إلى طريق مسدود، وانتهت حياته بالموت غرقاً، دون أن يتوصّل إلى حل، فالشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا.

الفصل العاشر

الرواية (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول: الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران

المبحث الثاني: المصابيح الزُرق لحنا مينه

المبحث الثالث: هارب من الأيام لثروت أباظة

الفصل العاشر

الرواية (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول

الأجنحة المتكسرة: لجبران خليل جبران

نصّ من الأجنحة المتكسرة[1]

وبعد أيام دعاني فارس كرامة إلى تناول العشاء في منزله، فذهبت ونفسي جائعة إلى ذلك الخبز العلوي الذي وضعته السماء بين يدي سلمى ـ ذلك الخبز الروحي الذي نلتهمه بأفواه أفئدتنا فتزداد جوعاً ـ ذلك الخبز السحري الذي ذاق طعمه قيس العربي ودانتي الطلياني وسافو اليونانية فالتهبت أحشاؤهم وذابت قلوبهم ـ ذلك الخبز الذي عجنته الآلهة بحلاوة القبل ومرارة الدموع وأعدته مأكلاً للنفوس الحساسة المستيقظة لتفرحها بطعمه وتعذبها بتأثيره.

ولما بلغتُ المنزل وجدتُ سلمى جالسة على مقعد خشبي في زاوية من الحديقة وقد أسندت رأسها إلى عمد شجرة، فبانت بثوبها الأبيض كواحدة من عرائس الخيال تخفر ذلك المكان. فدنوتُ منها صامتاً وجلستُ بقربها جلوس مجوسي متهيب أمام النار المقدسة. ولما حاولتُ الكلام وجدتُ لساني منعقداً وشفتيَّ جامدتين فاستأنست بالسكوت لأن الشعور العميق غير المتناهي يفقد شيئاً من خاصته المعنوية عندما يتجسم بالألفاظ المحدودة. ولكنني شعرت بأن سلمى كانت تسمع في السكينة مناجاة قلبي المتواصلة، وتشاهد في عيني أشباح نفسي المرتعشة.

وبعد هنيهة خرج فارس كرامة إلى الحديقة ومشى نحونا مرحباً بي كعادته باسطاً يده إليَّ كأنه يريد أن يبارك بها ذلك السر الخفي الذي يربط روحي بروح ابنته ثم قال مبتسماً: هلما يا ولديّ إلى العشاء فالطعام ينتظرنا، فقمنا وتبعناه وسلمى تنظر إليَّ من وراء أجفان

---

(1) الأجنحة المتكسرة، ص 180-187.

مكحولة بالرقة والانعطاف كأن لفظة "يا ولدي" قد أيقظت في داخلها شعوراً جديداً عذباً يكتنف محبتها لي مثلما تحتضن الأم طفلها.

جلسنا إلى المائدة نأكل ونشرب ونتحدث ـ جلسنا في تلك الغرفة نتلذذ بألوان الطعام الشهية وأرواحنا تسبح على غير معرفة منا في عالم بعيد عن هذا العالم، وتحلم بمآتي المستقبل ونتأهب للوقوف أمام مخاوفه وأهواله. ثلاثة أشخاص تختلف أفكارهم باختلاف مقاصدهم من الحياة وتتفق سرائرهم باتفاق قلوبهم بالمودة والمحبة، ثلاثة من الضعفاء الأبرياء يشعرون كثيراً ويعرفون قليلاً وهذه هي المأساة المستتبة على مسرح النفس. شيخ جليل شريف يحب ابنته ولا يحفل بغير سعادتها، وصبية في العشرين من عمرها ترى المستقبل قريباً بعيداً وتحدق به لترى ما يخبئ لها من الغبطة والشقاء، وفتى كثير الأحلام والهواجس لم يذق بعد خمر الحياة ولا خلها. يحرك جناحيه ليطير سابحاً في فضاء المحبة والمعرفة ولكنه لا يستطيع النهوض لضعفه. ثلاثة جالسون حول مائدة أنيقة في منزل منفرد عن المدينة تخيم عليه سكينة الدجى وتحدق به عيون السماء. ثلاثة يأكلون ويشربون وفي أعماق صحونهم وكؤوسهم قد أخفى القدر المرارة والأشواك.

ولم ننته من العشاء حتى دخلت علينا إحدى الخادمات وخاطبت فارس كرامة قائلة: "في الباب رجل يطلب مقابلتك يا سيدي". فسألها بسرعة "من هو هذا الرجل؟". فأجابت: "أظنه خادم المطران يا سيدي." فسكت دقيقة وأحدق بعيني ابنته نظير نبي ينظر إلى وجه السماء ليرى ما تخبئه من الأسرار. ثم التفت نحو الخادمة وقال: "دعيه يدخل".

فعادت الخادمة وبعد هنيهة ظهر رجل بأثواب مزركشة وشارب معكوف الطرفين فسلّم منحنياً وخاطب فارس كرامة قائلاً: قد بعثني سيادة المطران بمركبته الخصوصية لأطلب إليك أن تتكرم بالذهاب إليه فهو يريد أن يباحثك بأمور ذات أهمية.

فانتصب الشيخ وقد تغيرت ملامحه واحتجبت بشاشة وجهه وراء نقاب من التأمل والتفكير ثم اقترب مني وقال بصوت تساوره الرقة والحلاوة: "أرجو أن أعود وألقاك هنا، فسلمى ستجد بك مؤنساً يبعد بأحاديثه وحشة الليل، ويزيل بأنغام نفسه تأثير الوحدة والانفراد" ثم التفت نحو ابنته وزاد مبتسماً: "أليس كذلك يا سلمى؟".

فَحَنَتِ الصبية رأسها وقد توّردت وجنتاها قليلاً وبصوت يضارع نغمة الناي رقة قالت: سوف أجهد النفس لكي أجعل ضيفنا مسروراً يا والدي.

وخرج الشيخ مصحوباً بخادم المطران، وظلت سلمى واقفة تنظر من النافذة نحو الطريق حتى اختفت المركبة عن بصرها وراء ستائر الظلام، واضمحل ارتجاج الدواليب بتباعد المسافة وتشرُّب السكون حرتقة سنابك الخيل، ثم جلست قبالتي على مقعد موشّى بنسيج من الحرير الأخضر فبانت بأثوابها الناصعة كزنبقة لوت قامتها نسمات الصباح على بساط من الأعشاب.

كذا شاءت السماء. فخلوتُ بسلمى ليلاً في منزل منفرد تخفره الأشجار، وتغمره السكينة، وتسير في جوانبه أخيلة الحب والطهر والجمال. ومرّت دقائق وكلانا صامت حائر مفكر يترقب الآخر ليبدأ بالكلام. ولكن هل هو الكلام الذي يحدث التفاهم بين الأرواح المتحابة؟ هل هي الأصوات والمقاطع الخارجة من الشفاه والألسنة التي تُقرِّب بين القلوب والعقول؟ أفلا يوجد شيء أسمى مما تلده الأفواه وأطهر مما تهتز به أوتار الحناجر؟ أليست هي السكينة التي تحمل شعاع النفس إلى النفس وتنقل همس القلب إلى القلب؟ أليست هي السكينة التي تفصلنا عن ذواتنا فنسبح في فضاء الروح غير المحدود مقتربين من الملأ الأعلى شاعرين بأن أجسادنا لا تفوق السجون الضيقة وهذا العالم لا يمتاز عن المنفى البعيد؟

ونظرت سلمى إليّ وقد باحت أجفانها بسرائر نفسها ثم قالت بهدوء سحري: تعال نخرج إلى الحديقة ونجلس بين الأشجار لنرى القمر طالعاً من وراء الجبل.

فوقفت مطيعاً وقلت ممانعاً: أليس الأفضل أن نبقى ههنا يا سلمى حتى يطلع القمر وينير الحديقة؟ أما الآن فالظلام يحجب الأشجار والأزهار فلا نستطيع أن نرى شيئاً فأجابت: إذا حجب الظلام الأشجار والرياحين عن العين فالظلام لا يحجب الحب عن النفس.

قالت هذه الكلمات بلهجة غريبة ثم حولت عينيها ونظرت نحو النافذة فبقيت أنا صامتاً مفكراً بكلماتها موزداً لكل مقطع معنى راسماً لكل معنى حقيقة. ثم عادت وأحدقت إليّ كأنها ندمت على ما قالت فحاولتُ استرجاع كلماتها من أذني بسحر أجفانها. ولكن سحر تلك الأجفان لم يسترجع تلك الألفاظ إلا ليعيدها إلى أعماق صدري أكثر وضوحاً وأشد تأثيراً وليبقيها هناك ملتصقة بقلبي متوجة مع عواطفي إلى آخر الحياة.

كل شيء عظيم وجميل في هذا العالم يتولد من فكر واحد أو من حاسة واحدة في داخل الإنسان. كل ما نراه اليوم من أعمال الأجيال الغابرة كان قبل ظهوره فكراً في عاقلة رجل أو عاطفة لطيفة في صدر امرأة.. الثورات التي أجرت الدماء كالسواقي وجعلت الحرية

تُعبد كالآلهة كانت فكراً خيالياً مرتعشاً بين دماغ رجل فرد عائش بين ألوف الرجال[1]. الحروب الموجعة التي ثلَّت العروش[2] وخرَّبت الممالك كانت خاطراً يتمايل في رأس رجل واحد. التعاليم السامية التي غيرت مسير الحياة البشرية كانت ميلاً شعرياً في نفس رجل واحد منفصل بنبوغه عن محيطه. فكر واحد أقام الأهرام وعاطفة واحدة خرَّبت طروادة وخاطر واحد أوجد مجد الإسلام وكلمة واحدة أحرقت مكتبة الإسكندرية.

فكر واحد يجيئك في سكينة الليل ويسير بك إلى المجد أو إلى الجنون. نظرة واحدة من أطراف أجفان امرأة تجعلك أسعد الناس أو أتعسهم. كلمة واحدة تخرج من بين شفتي رجل تُصيِّرك غنياً بعد الفقر أو فقيراً بعد الغنى.. كلمة واحدة لفظتها سلمى كرامة في تلك الليلة الهادئة أوقفتني بين ماضيّ ومستقبلي وقوف سفينة بين لُجَّة البحار وطبقات الفضاء. كلمة واحدة معنوية قد أيقظتني من سُبات الحداثة والخلو[3] وسارت بأيامي على طريق جديدة إلى مسارح الحب حيث الحياة والموت.

خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الأشجار شاعرين بأصابع النسيم الخفية تلامس وجهينا وقامات الأزهار والأعشاب اللدنة تتمايل بين أقدامنا، حتى إذا ما بلغنا شجرة الياسمين جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي نسمع تنفس الطبيعة النائمة ونكشف بحلاوة التنهد خفايا صدرينا أمام عيون السماء الناظرة إلينا من وراء زرقة السماء.

وطلع القمر إذا ذاك من وراء صنين وغمر بنوره تلك الروابي والشواطئ فظهرت القرى على أكتاف الأودية كأنها قد انبثقت من اللاشيء. وبات لبنان جميعه من تحت تلك الأشعة الفضية كأنه فتى متكئ على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي أعضاءه ولا يخفيها.

لبنان عند شعراء الغرب مكان خيالي، قد اضمحلت حقيقته بذهاب داود وسليمان والأنبياء مثلما احتجبت جنة عدن بسقوط آدم وحواء. هو لفظة شعرية لا اسم لجبل؛ لفظة ترمز عن عاطفة في النفس وتستحضر إلى الفكر رسوم غابات من الأرز يفوح منها العطر والبخور، وأبراج النحاس والرخام تتعالى بالمجد والعظمة، وأسراب من الغزلان تتهادى بين الطلول والأودية، وأنا قد رأيت لبنان في تلك الليلة مثل فكر شعري خيالي منتصب كالحلم

(1) جبران ينتهز المواقف في قصصه ورواياته ليستطرد إلى تأملات خاصة به، وكان يميل إلى اعتبار الفرد أقوى محرك في سير التاريخ.

(2) دكتها وحطمتها.

(3) الخلو، أراد بها، هنا: فراغ البال.

بين اليقظة واليقظة. كذا تتغير الأشياء أمام أعيننا بتغيير عواطفنا، وهكذا نتوهم الأشياء متشحة بالسحر والجمال عندما لا يكون السحر والجمال إلا في نفوسنا.

والتفتت إليّ سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها فبانت كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبد لعشتروت ربة الحسن والمحبة "لماذا لا تتكلم ـ لماذا لا تحدثني عن ماضي حياتك؟".

فنظرتُ إلى عينيها المنيرتين ومثل أخرس فاجأ النطق شفتيه أجبتها قائلاً: ألم تسمعي متكلماً مذ جئت إلى هذا المكان؟ أو لم تسمعي كل ما قلته مذ خرجنا إلى الحديقة؟ إن نفسك التي تسمع همس الأزهار وأغاني السكينة تستطيع أن تسمع صراخ روحي وضجيج قلبي.

فحجبتْ وجهها بيديها ثم قالت بصوت متقطع: "قد سمعتك. نعم سمعتك.. سمعت صوتاً صارخاً خارجاً من أحشاء الليل وضجة هائلة منبثقة من قلب النهار.

فقلت بسرعة وقد نسيت ماضي حياتي ونسيت كياني ونسيت كل شيء ولم أعرف سوى سلمى ولا أشعر بغير وجودها: "وأنا قد سمعتك يا سلمى، سمعت نغمة عظيمة محيية جارحة تتموج لها دقائق الفضاء وتهتز بارتعاشها أسس الأرض.

فأغمضت سلمى أجفانها وظهر على شفتيها القرمزيتين خيال ابتسامة محزنة ثم همست قائلة: "قد عرفت الآن بأنه يوجد شيء أعلى من السماء، وأعمق من البحر، وأقوى من الحياة والموت والزمن. قد عرفت الآن ما لم أكن أعرفه بالأمس ولا أحلم به.

منذ تلك الدقيقة صارت سلمى كرامة أعز من صديق وأقرب من الأخت وأحب من الحبيبة. صارت فكراً سامياً يتبع عاقلتي وعاطفة رقيقة تكتنف قلبي وحلماً جميلاً يجاور نفسي.

ما أجهل الناس الذين يتوهمون أن المحبة تتولد بالمعاشرة الطويلة والمرافقة المستمرة! إن المحبة الحقيقية هي ابنة التفاهم الروحي وإن لم يتم هذا التفاهم بلحظة واحدة لا يتم بعام ولا بجيل كامل.

ورفعت سلمى راسها ونظرت نحو الأفق البعيد حيث تلتقي خطوط صنين بأذيال الفضاء ثم قالت: "لقد كنتَ لي بالأمس مثل اخ اقترب منه مطمئنة واجلس بجانبه في ظلال والدي. أما الآن فقد شعرت بوجود اقوى واعذب من العلاقة الأخوية. قد شعرت بعاطفة غريبة مجردة من كل علاقة. عاطفة قوية عميقة مخيفة لذيذة تملأ قلبي حزناً وفرحاً.

فأجبتها: أليست هذه العاطفة التي نخافها ونرتجف لمرورها في صدورنا جزءاً من الناموس الكلي الذي يسيّر القمر حول الأرض والأرض حول الشمس والشمس وما يحيط بها حول الله؟.

فوضعتُ يدها على رأسي وغرستُ أصابعها بشعري وقد تهلّل وجهها وترقرقت الدموع في عينيها مثلما تلمع قطرات الندى على أطراف أوراق النرجس ثم قالت: مَن من البشر يصدق حكايتنا؟ مَن منهم يصدق بأننا في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر قد قطعنا العقبات واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين؟ مَن منهم يعتقد بأن نيسان الذي جمعنا لأول مرة هو الشهر الذي أوقفنا في قداس أقداس الحياة؟.

قالت هذه الكلمات ويدها ما برحت على رأسي المنحني، ولو تخيرت في تلك الدقيقة لما فضّلتُ تيجان الملوك وأكاليل الغار على تلك اليد الحريرية المتلاعبة بشعري ثم أجبتها قائلاً: إن البشر لا يصدقون حكايتنا لأنهم لا يعلمون بأن المحبة هي الزهرة الوحيدة التي تنبت بغير معاونة الفصول. ولكن هل هو نيسان الذي جمعنا لأول مرة وهل هي هذه الساعة التي أوقفتنا في قدس أقداس الحياة؟ أما جمعت روحينا قبضة الله قبل أن تُصيِّرنا الولادة أسيري الأيام والليالي؟ إن حياة الإنسان يا سلمى لا تبتدئ في الرحم كما أنها لا تنتهي أمام القبر، وهذا الفضاء الوسيع المملوء بأشعة القمر والكواكب لا يخلو من الأرواح المتعانقة بالمحبة والنفوس المتضامنة بالتفاهم.

ورفعتْ سلمى يدها بلطف عن رأسي تاركة بين مغارس الشعر تموجات كهربائية يتلاعب بها نسيم الليل فيزيدها نمواً وحراكاً. فأخذتُ تلك اليد براحتي متعبد يتبرك بلثم المذبح ووضعتها على شفتيَّ الملتهبتين وقبلتها قبلة طويلة عميقة خرساء تذيب بحرارتها كل ما في القلب البشري من الإحساس، وتنبه بعذوبتها كل ما في النفس الإلهية من الطهر.

ومرت علينا ساعة كل دقيقة منها عامُ شَغَفٍ ومحبّة تساورنا سكينة الليل وتغمرنا أشعة القمر وتحيط بنا الأشجار والرياحين حتى إذا ما بلغنا تلك الحالة التي ينسى فيها الإنسان كل شيء سوى حقيقة الحب، سمعنا وقع حوافر وهدير مركبة تقترب منا مسرعة فانتبهنا من تلك الغيبوبة اللذيذة، وهبطت بنا اليقظة من عالم الأحلام إلى هذا العالم الواقف بمسيره بين الحيرة والشقاء فعرفنا بأن الوالد الشيخ قد عاد من دار المطران فنهضنا وسرنا بين الأشجار ننتظر وصوله.

وبلغت المركبة مدخل الحديقة فترجل فارس كرامة وسار نحونا منحني الرأس بطيء الحركة ونظير متعب رازح تحت حمل ثقيل تقدم نحو سلمى ووضع كلتا يديه على كتفيها وأحدق بوجهها طويلاً كأنه يخاف أن تغيب صورتها عن عينيه الضئيلتين. ثم انسكبت دموعه على وجنتيه المتجعدتين وارتجفت شفتاه بابتسامة محزنة وقال بصوت مخنوق "عما قريب يا سلمى، عما قريب تخرجين من بين ذراعي والدك إلى ذراع رجل آخر. عما قريب تسير بك سنة الله من هذا المنزل المفرد إلى ساحة العالم الوسيع فتصبح هذه الحديقة مشتاقة إلى وطء قدميك ويصير والدك غريباً عنك، لقد لفظ القدر كلمته يا سلمى فلتباركك السماء وتحرسك."

سمعت سلمى هذه الكلمات فتغيرت ملامحها وجمدت عيناها كأنها رأت شبح الموت منتصباً أمامها. ثم شهقت وتململت متوجعة كعصفور رماه الصياد فهبط على الحضيض مرتجفاً بآلامه. وبصوت تقطعه الغصّات العميقة صرخت قائلة "ماذا تقول؟ ماذا تعني؟ إلى أين تريد أن تبعث بي؟.

ثم شخصتْ به كأنها تريد أن تزيل بنظراتها الغلاف عن مخبآت صدره. وبعد دقيقة مثقلة بعوامل ذلك السكون الشبيه بصراخ القبور قالت متأوهة: "قد فهمت الآن... قد عرفت كل شيء... إن المطران قد فرغ من حَبك قضبان القفص الذي أعده لهذا الطائر المكسور الجناحين فهل هذه هي إرادتك يا والدي؟.

فلم يجبها بغير التنهدات العميقة، ثم أدخلها الدار وأشعة الحنو تنسكب من ملامحه المضطربة. فبقيت أنا واقفاً بين الأشجار والحيرة تتلاعب بعواطفي مثلما تتلاعب العواصف بأوراق الخريف. ثم تبعتهما إلى القاعة، وكي لا أظهر بمظهر طفيلي يميل إلى استطلاع الخصوصيات، أخذت يد الشيخ مودعاً ونظرت إلى سلمى نظرة غريق تلفت نحو نجم لامع في قبة الفلك. ثم خرجتُ دون أن يشعر بخروجي. ولكنني ما بلغت أطراف الحديقة حتى سمعت صوت الشيخ منادياً، فالتفت وإذا به يتبعني فعدت إلى لقائه، ولما دنوت منه أمسك بيدي، وقال بصوت مرتعش: "سامحني يا بني فقد جعلت ختام ليلتك مكتنفاً بالدموع، ولكنك سوف تجيء إليّ دائماً، أليس كذلك؟. ألا تزورني عندما يصير هذا المكان خالياً إلا من الشيخوخة المحزنة؟ إن الشباب الغض لا يستأنس بالشيخوخة الذابلة كما أن الصباح لا يلتقي المساء. أما أنت فسوف تجيء إليّ لتذكرني بأيام الصبا التي صرفتها بقرب أبيك، وتعيد

على مسامعي أخبار الحياة التي لم تعد تحسبني من أبنائها.. أليس كذلك؟ ألا تزورني عندما تذهب سلمى، وأصبح وحيداً منفرداً في هذا المنزل البعيد عن المنازل؟.

لفظ الكلمات الأخيرة بصوت منخفض متقطع، ولما أخذت يده وهززتها صامتاً أحسست بقطرات الدموع السخينة قد تساقطتْ على يدي من أجفانه، فارتعشتْ نفسي في داخلي، وشعرتُ نحوه بعاطفة بنوية عذبة محزنة تتمايل بين ضلوعي وتتصاعد كاللهاث إلى شفتي، ثم تعود كالغصات إلى أعماق قلبي. ولما رفعت رأسي ورأى أن دموعه قد استدرت الدموع من أجفاني انحنى قليلاً ولمس بشفتيه المرتجفتين أعالي جبهتي، ثم قال محولاً وجهه نحو باب المنزل: "مساء الخير .. مساء الخير يا بني.

إن دمعة واحدة تلتمع على وجنة شيخ متجعدة لهي أشد تأثيراً في النفس من كل ما تهرقه أجفان الفتيان. إن دموع الشباب الغزيرة هي مما يفيض من جوانب القلوب المترعة. أما دموع الشيوخ فهي من فضلات العمر تنسكب من الأحداق. هي بقية الحياة في الأجساد الواهنة، الدموع في أجفان الشبيبة كقطرات الندى على أوراق الوردة. أما الدموع على وجنة الشيخوخة فأشبه بأوراق الخريف المصفرة التي تنثرها الأرياح وتذريها عندما يقترب شتاء الحياة.

واختفى فارس كرامة وراء مصراعي الباب، وخرجت أنا من تلك الحديقة وصوت سلمى يتموج في أذني وجمالها، يسير كالخيال أمام عيني، ودموع والدها تجف ببطء على يدي. خرجت من ذلك المكان خروج آدم من الفردوس ولكن حواء هذا القلب لم تكن بجانبي لتجعل العالم كله فردوساً. خرجت شاعراً بأن تلك الليلة التي ولدت فيها ثانية هي الليلة التي لمحت فيها وجه الموت لأول مرة.

كذا تحيي الشمسُ الحقولَ بحرارتها، وبحرارتها تميتها.

الأجنحة المتكسرة وجبران

كتب جبران رواية «الأجنحة المتكسرة» في نيويورك بعد هجرته إليها، ونشرت في عام 1912، أي في فترة معاصرة لرواية «زينب» لمحمد حسين هيكل. والرواية ترجمة لتجربة حب عاشها جبران نفسه، في بلدته «بشرّي» وقدّمها في ثوب رومانسي شفاف، فيه ثورة على التقاليد الاجتماعية وقيودها الطائفية من جهة، وفيه موقف ثابت من موضوع الحب، ذلك أنه وقع في حب فتاة لبنانية تدعى (سلمى) كان قد التقى بها عند عودته من أمريكا إلى لبنان، لكن مطران البلدة حرمه منها، وزوّجها لابن أخيه منصور بك طمعاً في ثروتها. وتستمر

علاقة البطل (جبران نفسه) بتلك الفتاة رغم زواجها، إلى أن خشيا افتضاح أمرهما، فافترقا، وظلت (سلمى) في كنف زوجها خمس سنوات حتى وضعت طفلاً فماتت معه. وهكذا تنتهي الرواية بموت الحبيبة، في حين يقترب البطل (جبران) من قبرها، ويستمع إلى قول حفار القبور. وهو يشير إلى القبر: **«وفي هذه الحفرة قد مددتُ ابنته على صدره، وعلى صدر ابنته قد مددتُ طفلها، وفوق الجميع قد وضعت التراب بهذا «الرفش»**.

ويرد عليه جبران أو الراوي قائلاً: **«وفي هذه اللحظة قد دفنت قلبي أيها الرجل فما أقوى ساعديك!»** ويضيف: **«ولما توارى حفار القبور وراء أشجار السرو خانني الصبر والتجلد، فارتميت على قبر سلمى أبكيها وأرثيها»**[1].

هذه الرواية تبدو أدنى إلى السيرة الذاتية، فجبران هو البطل، وهو الراوي لأحداثها، التي تبدو مضغوطة. ولعل المتأمل في هذه الرواية الرومانسية يجد فيها الكثير من الثغرات، باستثناء أنها رواية رومانسية مبكرة، فالمواقف الفاجعة تطغى على أحداث الرواية والكاتب يفرض مبادئه وعواطفه على الشخصيات، ويتدخل في سياق الأحداث ويُسيّرها فنسمعه يقول على لسان سلمى: **«من منهم يصدق أننا في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر، قد قطعنا العقبات واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين. من منهم يعتقد أن نيسان الذي جمعنا لأول مرة هو الشهر الذي أوقعنا في قدس أقداس الحياة»**. فهذا الكلام الذي يصدر على لسان سلمى، فوق طاقتها، ولا يمكن أن يكون من تعبيرها، بقدر ما هو تعبير جبراني.

كتب جبران روايته بريشة فنان بارع، واستعرض فيها قدرته على التصوير، بأسلوب شاعري، مضحياً بأصول الفن الروائي «فابتعد عمله عن أن يكون رواية فنية جيدة. ولم يرق إلى مستوى «زينب»[2] وبذلك بدت روايته متهالكة، بعيدة عن الإبداع، فكانت مغامرة فردية لم يُكتب لها النجاح، وفقدت تأثيرها في المهجر، وخارجه. ولعل الشيء الوحيد الذي فرضته هو أسلوب جبران ونزعته الرومانسية، اللذين تأثر بهما جيل من الرواة في مطالع حياتهم الفنية»[3].

---

(1) الأجنحة المتكسرة، ص102.

(2) سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، 198.

(3) انظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص221، بيروت، دار المناهل، ط2، 1987.

فكرة الرواية: قضيتها، رؤيتها

ذكرنا أن رواية «الأجنحة المتكسرة» قد صدرت عام 1912، وأن أحداثها دارت في لبنان، إثر عودة جبران إليه من أمريكا. ولمسنا أن المناخ العام للرواية تسيطر عليه أجواء رومانسية حزينة، فلا يفتأ يذكر سوى المواقف المأساوية الفاجعة.

ولهذا تجد أن قارئ الرواية لا بد له أن يتساءل مثلاً: لماذا جعل جبران نفسه بطلاً فنياً لروايته؟ ولماذا ألحّ في التعبير عن آلامه الخاصة؟ ولماذا استعرض في الرواية قدرته اللغوية وبلاغته وشاعريته؟ وما أثر ذلك كله؟.

ولا بد أن ندرك أن الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يجب أن يُستخلص من النص الروائي نفسه. وهنا يمكن القول إن الرواية تهدف إلى تصوير الأحوال في لبنان واتخاذ موقف من رجال الدين الذين يستغلون سلطتهم الدينية لتحقيق مآربهم والحيلولة دون رغبات الناس العاديين، من أمثال جبران. نلاحظ أن الرواية تركز على القيود الاجتماعية والدينية والطائفية أمام المحبين، ومعالجة قضية الزواج الذي لا يقوم على الحب. كما أن مبادئ جبران وعواطفه اصطدمت بالسلطة وبالآداب العامة، فثار عليها.

لقد أراد جبران أن يقدم حادثة عاشها هو بنفسه، فكانت ثورته على نظام الزواج القائم على الكراهية والاستغلال، وحاول أن ينقل إلينا آراءه في موضوع الزواج، حين كان في أيامه تجارة مضحكة مبكية، حيث تزف الفتاة من منزل إلى منزل، وتصبح مثل سقط المتاع، تدفن في زواياه. ونراه يسخر من بهرجة الأعراس الشرقية، وهي «تصعد بنفوس الفتيان والصبايا صعود النسر إلى ما وراء الغيوم، ثم تهبط هبوط حجر الرحى إلى أعماق اليمّ، بل هي مثل آثار الأقدام على رمال الشاطئ لا تلبث أن تمحوها الأمواج»[1].

وتناقش مي زيادة ثورة جبران على نظام الزواج الذي يخضع لنواميس التقاليد فتقول: «...ولكن إن جوّزنا لسلمى (بطلة الرواية)، ولكل واحدة تماثل (سلمى) عواطف وذكاء، وسمواً الاجتماع بصديق شريف النفس، عزيزها، فهل يصحّ لكل امرأة لم تجد في الزواج السعادة، التي حلمت بها وهي فتاة أن تختار لها صديقاً غير زوجها»[2].

---

(1) الأجنحة المتكسرة، ص 69.

(2) انظر: جميل جبر، رسائل مي، ص16-17.

وهو مع ثورته على نظام الزواج عبر عن تعاطفه نحو الأم، في خاطرة يقول فيها: **«الأم هي كل شيء في هذه الحياة، هي التعزية في الحزن، والرجاء في اليأس، والقوة في الضعف، هي ينبوع الحنوّ والرأفة والشفقة والغفران؛ فالذي يفقد أمه، يفقد صدراً يسند عليه رأسه، ويداً تباركه، وعيناً تحرسه... كل شيء في الطبيعة يرمز ويتكلم عن الأمومة. فالشمس هي أم هذه الأرض، ترضعها حرارتها، وتحتضنها بنورها، ولا تغادرها عند المساء إلا بعد أن تنوّمها على نغمة أمواج البحر وترنيمة العصافير والسواقي، وهذه الأرض هي أم للأشجار، والأزهار تصير بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهية، والبذور الحيّة. وأم كل شيء في الكيان هي الروح الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبة... إن لفظة الأم تختبئ في قلوبنا مثلما تختبئ النواة في قلب الوردة في الفضاء الصافي والمطر..»**.

تحليل البناء الفني للرواية

1. الشخصيات

يوضح السرد الروائي أن شخصيات «الأجنحة المتكسرة» هي شخصيات إنسانية واقعية، إلا أنها محدودة في هذه الرواية القصيرة، ولعلنا نلاحظ أيضاً أن الرواية تنطوي على ثلاثة أنواع من الشخصيات، تتحرك على مسرح الأحداث:

أ. الشخصيات الإيجابية.

ب. الشخصيات السلبية.

ج. الشخصيات المتأرجحة بين الإيجابية والسلبية.

فهناك (جبران) الشاب العاشق، و(سلمى) التي تزف إلى رجل آخر، ولا شك أنهما يمثلان الحب في النفوس الولهانة، وهناك المطران الذي يقف وراء هذا الزواج ولا نكاد نجد له شخصية واضحة على مسرح الأحداث، فهو يؤدي دوره من باب موارب ومن وراء ستار. أما والد سلمى فشخصيته متأرجحة بين الايجابية في حنوه وتعطفه على الحبيبين (جبران وسلمى) والسلبية في خضوعه لمغريات المال والسلطة والجاه.

لكننا نلاحظ أن الشخصية الوحيدة التي يهتم الكاتب بإبراز ملامحها العاطفية هي جبران نفسه الذي أحب (سلمى) تلك الفتاة الحسناء، وهي بمنزلة فتاة الأحلام، لكنه حرم منها فتحولت حياته إلى كآبة عمياء لا ترى غير نفسها، وانقلب حبه إلى وَلَهٍ يستقطر الدم من قلبه.

ومن ثم اصطدمت مشاعره بالعادات والتقاليد الاجتماعية ولا سيما شريعة الزواج، وأخذ يتمرّد عليها، إذ نسمعه يخاطب (سلمى) في تحدٍ وكبرياء: **«تعالي يا سلمى، تعالي نتتصب كالأبراج أمام الزوبعة، هلمي نقف كالجنود أمام الأعداء، متلقين شفار السيوف بصدورنا لا بظهورنا، فإن صُرعنا، نَمُتْ كالشهداء، وإن تغلّبنا نعِش كالأبطال... هلمّي نُسِرْ، يا سلمى، بقدم ثابتة على هذه الطرق الوعرة، رافعين أعيننا نحو الشمس كيلا نرى الجماجم المطروحة بين الصخور، والأفاعي المنسابة بين الأشواك، فإن أوقفنا الخوف في منتصف الطريق، أسمعتنا أشباح الليل صراخ الاستهزاء والسخرية، وإن بلغنا قمة الجبل بشجاعة، تترنم معنا أرواح الفضاء بأنشودة النصر والاستهزاء»**[1].

وتهزه المأساة التي حلّت بسلمى كرامة، وهي وفاة والدها، واستيلاء زوجها على أموالها، فيضيع بين أحلامه وهواجسه، تنتابه «الأيام والليالي مثلما تنتاب النسور والعقبان لحمان الفريسة» ولم يعد يرى سوى الأشباح السوداء في مواكب الأجيال، ولا يسمع من أنغام الناس سوى النّدب والنّواح.

أما سلمى كرامة فيمكن القول - وهذا من خلال الحوار الروائي- أنها ترمز إلى البراءة، ولكنها تبدو كدمية يُلقنها جبران آراءه وعواطفه دون أن يتوارى بها خلف ستار، فحين تدعوه بالقول: «تعال نخرج إلى الحديقة، ونجلس بين الأشجار لنرى القمر طالعاً من وراء الجبل» إنما كانت تتفاعل مع موقف، وتعبر عن نفسها بصدق. أما حين تجيبه على سؤاله لها بالقول: «إذا حجب الظلام الأشجار والرياحين عن العين، فالظلام لا يحجب الحب عن النفس» فقد لقّنها جبران ما يريده، وأقحم عليها نفسه. وهكذا تبدو سلمى بشخصيتين مزدوجتين في شخصية الفتاة العاشقة التي تعشق وتحب، ولا شك أن جبران وسلمى هما الشخصيتان الرئيستان في هذه الرواية. وفي مقابل هاتين الشخصيتين الايجابيتين، هناك شخصيتان سلبيتان هما المطران وابن أخيه منصور. فالمطران «بولس غالب» شخصية سلبية، يرمز به الكاتب إلى قوى الانتهازية وإلى الفساد الذي تسرّب إلى السلطة الدينية، فهو يستغل مركزه الديني في تحقيق مآربه الشخصية، ويفسح المجال لابن أخيه في الزواج من (سلمى كرامة)... وهما- المطران وابن أخيه - وجهان لعملة واحدة، فإذا «كان المطران لصّاً يسير مختبئاً بستائر الليل» فإن ابن أخيه منصور بك محتال «يمشي بشجاعة في نور النهار».

(1)الأجنحة المتكسرة، 73.

وتبدو شخصية المطران متوارية خلف ستار، لا نبصره ولا نسمع صوته، لكنه يطلع علينا من خلال الأحداث والنهايات التي يصل إليها أبطال الرواية.

أما الشخصية السلبية الثانية فهي شخصية الزوج الثري منصور بك، واهتمت الرواية بوصف عالمه الخارجي، فهو ثري يسكن في «منزل فخم قائم على شاطئ البحر في رأس بيروت حيث يقطن وجهاء القوم والأغنياء»، ثم انتقل إلى عالمه الداخلي فإذا به إنسان جشع، يجمع ثروته بغير جهد، إذ يستولي على أموال (فارس كرامة) وهو نذل يتخلى عنه بعد زواجه من ابنته، ومن الطبيعي أن يتعب الأب لعذاب ابنته في ظل هذا الزوج الحقير.

وهناك شخصية (فارس كرامة) والد سلمى، ويرسمه جبران بشكل ساخر، إذ يلحقه برجل الدين، في إساءة السلطة؛ فإذا كان المطران يستغل سلطته الدينية لمصالحه الشخصية وخدمة أقاربه، فإن والد سلمى يسيء استعمال سلطة الأبوة إذ يُزوّج ابنته إلى رجل غريب بمباركة رجل الدين، دون أن يحفل بعواطف ابنته وكرامتها.

ولكن الكاتب يركز على الجانب الايجابي في شخصية هذا الأب، بوصفه إنساناً نبيلاً، طيب القلب، فهو «واحد من القليلين الذين يجيئون هذا العالم ويغادرونه قبل أن يلامسوا بالأذى نفس مخلوق» وهو واحد من أولئك الطيبين الذين «يكونون غالباً تعساء مظلومين، لأنهم يجهلون سبيل الاحتيال التي تنقذهم من مكر الناس وخبثهم» فقد مات كمداً على المصير الذي آلت اليه ابنته.

وهكذا يبدو جبران وسلمى ضحيتين من ضحايا السلطتين (الدينية والأبوية).

2. الزمان والمكان

يرتبط الزمان والمكان في الرواية برؤية الكاتب وفكرتها الرئيسة، فهما ليسا مجردين بل ينطويان على دلالات فنية متعددة. ولهذا فإن اختيار الزمان والمكان في «الأجنحة المتكسرة» لم يأت مصادفة بل جاء ليسهم في تجسيد فكرة الرواية من خلال تضافرها مع عناصرها الأخرى.

فالكاتب يرى أن الرومانسيين يلوذون بالطبيعة، وجبران يتمثل الحب في إطار الطبيعة، فما جدران البيوت سوى جدران سجن رهيب:

«ولما بلغتُ المنزل، وجدتُ سلمى جالسة على مقعد خشبي في زاوية من الحديقة، وقد أسندت رأسها إلى عمد شجرة، فبانت بثوبها الأبيض كواحدة من عرائس الخيال».

كما نلاحظ أن التقسيم الطبقي واضح من خلال وصف بيوت السكن (الأمكنة)، فمنصور بك ذلك الرجل الثري يسكن في «منزل فخم قائم على شاطئ البحر في رأس بيروت حيث يقطن وجهاء القوم والأغنياء»..

يمكننا أن نلاحظ بعد ذلك ظاهرة مهمة تتمثل في توظيف الزمن بشكل مكثف وموجز، يشعر به القارئ، ويدرك ما بعده.

«ومرّت دقائق وكلانا صامت حائر مفكر: يترقب الآخر ليبدأ الكلام. ولكن ما هو الكلام الذي يحدث التفاهم بين الأرواح المتحابة؟ هل هي الأصوات والمقاطع الخارجة من الشفاه والألسنة التي تقرب بين القلوب والعقول؟ أفلا يوجد شيء أسمى مما تلده الأفواه، وأظهر مما تهتز به أوتار الحناجر؟ أليست هي السكينة التي تحمل شعاع النفس إلى النفس».

صنو ذلك قوله: **«ومرّت علينا ساعة كل دقيقة منها عام شغف ومحبة، تساورنا سكينة الليل، وتغمرنا أشعة القمر...»** فهذه العبارة توحي بطول الزمن، وتشبه عبارة «ومرت السنون أو الأيام» التي تستخدم في الحكايات الشعبية.

3. **الحوار**

نقرأ رواية «الأجنحة المتكسرة» أي بعد صدورها بعقود طويلة فنجدها تلفت أنظار النقاد والدارسين – رغم الثغرات الكبيرة – سواء بلغتها التصويرية أو عفويّة شخصياتها، كما أنها في الحوار الذي يدور بين شخصيات متعددة يبدو فيها صوت جبران المسيطر، فلنقرأ هذا المقطع الحواري على لسان (سلمى)، لنتلمّس فيه أبعاداً وجدانية لا تصدر عن (سلمى) بقدر ما تنبعث من أعماق جبران:**« – قد سمعتك نعم سمعتك، سمعت صوتاً صارخاً خارجاً من أحشاء الليل، وضجة هائلة منبعثة من قلب النهار».**

صنو ذلك قولها: **«قد عرفتُ الآن أنه يوجد شيء أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من البحر وأقوى من الحياة والموت والزمن».**

فهذا كلام خطابي لا يمثل إلا جبران نفسه.

ونقع على حوار بعيد عن الواقعية نلمسه في قول والدها مخاطباً جبران:

- **أرجو أن أعود وألقاك، ههنا، فسلمى ستجد بك مؤنساً يبعد بأحاديثه وحشة الليل ويزيل بأنغام نفسه تأثير الوحدة والانفراد.**

ثم يلقانا بقوله: **عما قريب يا سلمى، عما قريب تخرجين من بين ذراعي والدك إلى ذراعي رجل آخر، عما قريب تسير بك سُنّة الحياة من هذا المنزل إلى ساحة العالم الوسيعة، فتصبح هذه الحديقة مشتاقة إلى وقع قدميك ويصير والدك غريباً عنك. لقد لَفَظَ القدر كلمته يا سلمى، فلتباركك السماء وتحرسك.**

فهذا حوار غير واقعي أي أنه لا ينبع من الشخصية ولا يجلو أبعادها، لتناقض القولين فيه، بين ذهاب الوالد بقراره ثم عودته عنه. وهذا فضلاً عن لهجته الخطابية وخطابه الشعري. كذلك جعل جبران الحوار في روايته منبراً لمبادئه التي يؤمن بها، مثل ذلك قوله: **أليست هذه العاطفة التي نخافها ونرتجف لمرورها في صدورنا جزءاً من الناموس الكلي الذي يُسيِّر القمر حول الأرض، والأرض حول الشمس، والشمس وما يحيط بها.**

ففي هذا القول نقع على مذهب فلسفي في وحدة الوجود الذي نادى به ابن عربي، ولا شك أن جبران هنا يخاطب نفسه أكثر مما يخاطب امرأة لا تفقه مثل هذا الكلام الفلسفي.

4. السرد واللغة

ما أن ندخل عالم الرواية حتى نشعر أن نسيجها اللغوي يبهر العين بألوانه الرائعة فجبران ينقلنا من اللفظة النثرية المباشرة إلى اللفظة الإيحائية الشعرية، التي تحمل طابع صاحبها، فهو يغرفها من قرارة نفسه، ويبث فيها نسغ الحياة.

لقد أوتي جبران خيالاً خصباً، حمل به اللفظة على غير معناها المتداول، مثال ذلك:

أ. ذهبت ونفسي جائعة إلى ذلك الخبز الروحي الذي نلتهمه بأفواه أفئدتنا، فتزداد جوعاً، ذلك الخبز السحري الذي ذاق طعمه قيس العربي... فالتهبت أحشاؤهم وذابت قلوبهم، ذلك الخبز الذي عجنته الآلهة بحلاوة القبل ومرارة الدموع.

ب. وتُشاهد في عيني أشباح نفسي المرتعشة وذلك كله يسوقنا إلى القول بأن لنثر جبران نكهة الشعر وسحر الموسيقا، فكان مصوراً أكثر من كاتباً.

ج. سمعت صوتاً خارجياً من أحشاء الليل وضجة هائلة منبثقة من قلب النهار.

«في تلك السنة شاهدتُ ملائكة السماء تنظر اليّ من وراء أجفان امرأة جميلة، وفيها رأيت أبالسة الجحيم يضجون ويتراكضون في صدر رجل مجرم... ومن لا يشاهد الملائكة والشياطين في محاسن الحياة ومكروهاتها، يظل قلبه بعيداً عن المعرفة، ونفسه فارغة من العواطف ... لا تحدثني عن السعادة، لأن ذكرها يؤلمني كالتعاسة، ولا تصور لي الهناء، لأن ظله يخيفني كالشقاء».

وجبران أوتي خيالاً جامحاً، من خلال إدراكه الوجداني للأشياء وإحساسه العاطفي بها، فهو يدنو إلى التشخيص، وبه يتولى إحياء ما لا حياة له،فكأنه يهيئ لنا حقائق جديدة مبتكرة ليست مألوفة في الواقع، مثال ذلك.

«خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الأشجار، شاعرين بأصابع النسيم الخفية تلامس وجهينا، وقامات الأزهار والأعشاب اللدنة تتمايل بين أقدامنا، حتى إذا ما بلغنا شجرة الياسمين جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي، نسمع تنفس الطبيعة النائمة، ونكشف بحلاوة التنهد خفايا صدرينا أمام عيون السماء الناظرة إلينا من وراء ازرقاق السماء.

وطلع القمر إذ ذاك من وراء صنين، وغمر بنوره تلك الروابي والشواطئ، فظهرت القرى على أكتاف الأودية كأنها قد انبثقت من اللاشيء، وبان لبنان جميعه من تحت تلك الأشعة الفضية كأنه فتى متكئ على ساعده تحت نقاب يخفي أعضاءه ولا يخفيها».

كذلك نراه يعمد إلى الوصف الوجداني الذي ينفذ به إلى أعماق الأشياء، خصوصاً عند وصف أحواله النفسية، مثال ذلك:

«فدنوت منها صامتاً، وجلست بقربها جلوس مجوسيّ متهيّب أمام النار المقدّسة. ولما حاولت الكلام وجدت لساني منعقداً وشفتيّ جامدتين، فاستأنست بالسكوت، لأن الشعور العميق غير المتناهي يفقد شيئا من خاصته المعنوية عندما يتجسّم بالألفاظ المحدودة، ولكني شعرت بأن سلمى كانت تسمع في السكينة مناجاة قلبي المتواصلة وتشاهد في عينيّ أشباح نفسي المرتعشة» .

فهذا وصف يتخطى به الحواس بحيث يسمع السكون وهو لون من تراسل الحواس. ولربما نقع على وصف واقعي مادي حسي، كقوله:

«وبعد هُنيهة ظهر رجل بأثواب مزركشة وشارب معكوف الطرفين، فسلّم منحنياً وخاطب فارس كرامة، فحنت الصبية رأسها وقد تورّدت وجنتاها».

وهكذا كان جبران خليل جبران يؤثر الخيال في أوصافه، وإن لم يستغن عن السرد الذي لا يستغني عنه القاص.

المبحث الثاني

رواية «المصابيح الزرق ... لحنامينه»

دراسة وتحليل

نبذة عن حنّا مينة وموقعه في الرواية العربية

ولد حنا مينة في مدينة (اللاذقية) المطلة على الساحل السوري، في السادس عشر من نيسان (أبريل) عام 1924. لأسرة فقيرة نزحت من لواء إسكندرون بعد استيلاء تركيا عليه. فعانى هو وأسرته مرارة الفقر بالغربة والرحيل.

وهو كاتب غزير الإنتاج. إذ أصدر ما يقرب من أربعين رواية استمدها من واقع معاناته، فقد عاش في فقر مدقع لم يواصل بسببه دراسته وتعليمه، ولكنه ثقف نفسه بنفسه، فاطلع على الأدب الروسي بخاصة، وتأثر بمكسيم جوركي، كما أفاد من جبران خليل جبران.

جمع حنا مينة بين النشاط الأدبي المتمثل في كتابة الرواية، التي كانت أداته الرئيسة وهمُّه الأول كما يقول «إما أن أكون روائياً أو لا أكون»، والعمل مع الكادحين الباحثين عن لقمة العيش، فقد عمل حمالاً في المرفأ وعاشر البحارة في ميناء اللاذقية، وحلاقاً، منذ أوائل الأربعينات، وعاملاً بمحل بقالة ومساعداً لصيدلي، وكاتباً لمسلسلات إذاعية بالعامية.

يمثل حنا مينة تطور الاتجاه الواقعي الاشتراكي في الرواية العربية السورية، فكتب روايته الأولى «المصابيح الزرق» عام 1954، التي أثارت اهتمام النقاد والدارسين لتمايزها عن الروايات في تلك المرحلة. وكان قد كتب قصته الأولى «طفلة للبيع» عام 1946. وانفرد بعالم خاص به هو عالم البحر، فقد خصص روايته «الشراع والعاصفة» للبحر الذي عشقه وأحبه حتى كاد يترك الوظيفة والكتابة ويمضي ليعمل بحاراً على إحدى السفن.[1] وقد أصدر حنا هذه الرواية عام 1966، بعد اثنتي عشرة سنة من روايته الأولى، وقد تأخر صدور هذه الرواية التي كتبها قبل عقد من الزمن، لظروف قاسية مرّ بها، فقد فرّ من سوريا إثر ملاحقة السلطات له هو ورفاقه إبان عهد الوحدة السورية المصرية (1958-1961)[2].

---

(1) مجلة الدوحة، حوار مع الكاتب حنا مينة، العدد 29 سنة 1978، ص 80-85.

(2) انظر: مجلة العربي، العدد 585، أغسطس، 2007، ص 201.

صوّر في روايته الصراع الطبقي بين عمال الموانئ والمستغلّين ذوي النفوذ. توالت أعماله الأدبية بعد روايته الثانية، فكتب «الثلج يأتي من النافذة » 1969، «الشمس في يوم غائم» 1973.

ويقدم لنا سيرته الذاتية في «الياطر» بأجزائها الثلاثة: «بقايا صور» 1974، و«المستنقع» 1978، و«القطاف» 1986. وفي هذه الثلاثية نراه يتحدث عن حياته وأسرته، بصراحة وواقعية وصدق، متخطّياً ما يحول دون قول الحقيقة، فكشف معنى القمع وعواقبه، والقمع الذي تمارسه سلطات عدّة: سلطة الأب، وسلطة المختار، وسطلة القيم العفنة، وسلطة الفقر والجهل، وسلطة أصحاب النفوذ على تعدد مستوياتهم.

بعد ثلاثية «الياطر» كتب ثلاثية «حكاية بحار»؛ ففي جزئها الأول الذي حمل هذا العنوان وصدر عام 1981، ينهض البطل (صالح حزوم) في صراعه مع البحر، حيث يغرق مركبه ويختفي هو. وينهض ابنه (سعيد) بهذا الدور في الجزئين الثاني: «الدقل» 1982، والثالث«المرفأ البعيد» 1983. وفي العام 1992 كتب حينا مينه رواية «الرحيل عند الغروب» ثم تأتي رواية «البحر والسفينة» سنة 2002.

أما ثلاثية المنفى السيرية لحنا مينا فهي «حدث في بيتاخو» التي حملت عنوان جزئها الأول الصادر عام 1955، في حين صدر الجزء الثاني «عروسة الموجة السوداء» عام 1996، والجزء الثالث «المغامرة الأخيرة» عام 1997. وهذا فضلاً عن مجموعات قصصية كتبها بالاشتراك مع الدكتورة نجاح العطار: «الأبنوسة البيضاء» و«من يذكر تلك الأيام».

الخطوط العامة للرواية

تؤرخ «المصابيح الزرق» لأحداث مرّت بها مدينة (اللاذقية) إبان الحرب العالمية الثانية، وكانت سوريا آنذاك ترزح تحت الاحتلال الفرنسي. وتدور أحداث الرواية في حي شعبي متواضع، عاش أهله في فقر مدقع، لا يحصلون على ما يسد الرمق إلا بشق الأنفس.

اختار الكاتب شخصيات الرواية من الطبقة الكادحة فركز على الفتى (فارس) ابن السادسة عشرة، وجسّد البؤس الذي ترزح تحته.

ينتمي فارس إلى هذه الطبقة، وهو إذ يقع في حب فتاة تدعى (رندة) يواجه ظروفاً قاسية، فقد عمل في متجر يملكه (حسن حلاوة)، وما لبث هذا الرجل أن التحق بالجيش الفرنسي بوصفه عسكرياً متقاعداً. ويصور الكاتب المصير التعس الذي آلت إليه أسرة فارس

وجيرانها، حين تنشب معركة دامية بين الأهالي والمحتكر حسن حلاوة يشترك فيها فارس، لا تلبث أن تتحول إلى معركة مع الفرنسيين، تقوده هو والآخرين إلى السجن.

ويركز الجزء الثاني من الرواية على حكاية قلبين، فارس وابنه الجيران رندة، ويصور الكاتب وطأة الجوع على الأهالي، في السنوات الأخيرة للحرب، ويخرج فارس من السجن، ليجد أن الحال لا تزال كما كانت عليه من قبل، ودفعته أحواله للالتحاق بجيوش الحلفاء ليحصل على المال من جلاديه.

يُغادر فارس البلاد، وينتهي به المطاف إلى ليبيا متطوعاً في جيوش الحلفاء لعله يدَّخر المال المطلوب لإتمام زواجه من رندة، وتنتهي الحرب دون أن يعرف مصيرة، فيظل مجهولاً إلى الأبد، أما رندة فتموت بداء السل، ولكن حركة النضال لا تتوقف إذ تظهر الجماهير في نهاية الرواية، في مظاهرة جماعية تطالب بجلاء الفرنسيين عن سوريا.

وعلى أية حال، فقد نجح الكاتب في تقديم صورة لهذا الحي الشعبي، وما شهده إبان الحرب من مظاهرات وتنظيمات وطنية.

عناصر الرواية

1. الشخصيات

تبدو شخصيات الرواية إنسانية، واقعية، اختارها الكاتب من بيئات متعددة، تحوي نماذج متباينة من الناس. فتلاحظ أنه يبرز شخصية البطل وهو شخصية نامية ومتطورة، يعيش في قاع المجتمع ويجسد بؤس الفئات الشعبية الفقيرة، ويشارك الأهالي في مواجهة الإقطاع المحلي، لكنه يدخل السجن ويكتسب شيئاً من الوعي والخبرة من خلال لقائه بالمناضل عبد القادر، دون أن تكتمل شخصيته الاجتماعية، ومن ثم ينكسر الخط البياني لتطوره، فهو إذ يخرج من السجن يكتشف أنه ما زال يعاني الفقر والبطالة، فيلتحق بجيوش الحلفاء، ولما وضعت الحرب أوزارها ظل مصيره مجهولاً .

ويتساءل بعض النقاد عن مغزى إسناد البطولة إلى فارس بدلاً من أبيه الصامد: «وما مغزى أن يكون فارس هو النموذج الذي شغل أكثر مساحات الرواية اتساعاً؟ وما هو المغزى العميق من تألقه المفاجئ ونهايته المجانية في آن؟»[1] .

---

(1) مؤيد الطلال، أدب حنا مينه بين إحباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي، مجلة الأقلام،العدد الثاني، السنة العاشرة، بغداد، 1974، ص 73.

أما كان من المستحسن أن يكون الأب الصامد هو البطل الرئيس في الرواية وأن تُسلَّط عليه الأضواء اللازمة وأن يتعمق الكاتب في أحاسيسه الداخلية وتطور حياته الذاتية والاجتماعية؟[1].

ولا شك أن هذا التساؤل في غير محله، فمهمة الناقد قد تنحصر في التحليل والتفسير؛ أي فيما هو كائن، وليس بالضرورة أن يحشر نفسه ويشير على الكاتب أن يُعدّل ويغير في الأدوار.

عني الكاتب بحشد طائفة من الشخصيات سواء الرئيسة منها أو الثانوية، وذلك لإيجاد صراع بين الخير والشر، فهناك شخصيات فرنسية تؤدي دوراً مهماً في الرواية وهناك معلم فارس وزوجه، إلا أن الكاتب لم يركز على مفاتن الزوجة بقدر ما ركز على خيانتها لزوجها. وهناك شخصيات متحالفة مع الفرنسيين، يرسمها الكاتب رسماً كاريكاتيريا يبعث على الضحك، فإذا مرّ ثري اختلف أهل السوق في حديثهم عنه، ونالوه بغير قليل من الهزء، وقام أحدهم فقلّد مشيته، ثم قلد انحناءاته التي يزعم أنه انحناها للمستشار. وثمة شخصيات ذات صلة بأزمة الحرب مثل المختار، وقوات الاحتلال، وأصحاب الملاهي، والنساء المترفات.

وكان الإقطاعي «عبد المقصود» عُرضة لسخرية أهل الحي وتندُّرهم، حين غطى هو وأفراد أسرته أنفسهم بشرشف مبلل متوهمين أن هناك سحابة من الغازات السامة.

ونراه يصور الشخصيات الفقيرة تصويراً مزرياً، فأبو رزوق عجوز ناهز الستين من عمره، يمشي وجذعه يسبقه، ورأسه الصغير ممطوط إلى أمام، ويداه طويلتان كرفش، أما عيناه فحادتان كعيني الذئب. كذلك أم رزق تموت بمرض مزمن، ومريم السودا عرجاء، وعازار الإسكافي رجله مقطوعة. ولعلة أراد بتقبيح شخصياتهم أن يدلل على ظروفهم الاقتصادية القاسية التي لا تمكنهم من العناية بأنفسهم.

وهناك شخصية «عبد القادر» المناضل العنيد، سواء في حواره مع السجانين أو في حديث الناس عنه.

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، 293.

وصوّر الكاتب أيضاً تصرفات المحتكرين لقوت الشعب من أمثال (حسن حلاوة) الخباز الذي منع الخبز عن سكان الحي، و(رشيد أفندي) الذي حسم من أجر (أم فارس) نصف يوم شغل، لأنها حاولت أن توصل الطعام إلى ابنها السجين.

وثمة صور لحياة أناس بسطاء: الإسكافي، والصياد، وماسح الأحذية، والقصاب، وحارسة الكنيسة وغيرهم.

2. الزمان والمكان

وهما في رواية «المصابيح الزرق» يرتبطان برؤية الكاتب وفكرة الرواية الرئيسة، وينطويان على دلالات فنية متعددة. اختار الكاتب فترة الاحتلال الفرنسي وجعل الزمان مرتبطاً بالحرب العالمية الثانية التي تشكل إطاراً لأحداث الرواية. والكاتب بارع في توظيف الزمن النفسي في حساب الناس، إذ تبدو المدة القصيرة طويلة، مثل قوله:

«سنة ونصف السنة مرت على اليوم الذي أوقف فيه فارس، سنة ونصف السنة وبضعة أيام، إنها مدة قصيرة في حساب الزمن لكنها لم تكن كذلك في حساب الناس»

والكاتب يحسن توقيع الأحداث مع الزمن. ففارس لم يكن في بداية الحرب شيئاً يذكر، ثم نراه «وقد ذهب صبيحة الثالث من أيلول 1939 إلى بيت معلمه» فإذا انتهت الحرب لا يعود فارس أبداً، وتموت رندة في الوقت نفسه بداء السل.

أما أحداث الرواية فتدور في حي شعبي متواضع في مدينة اللاذقية) السورية. وقد ربط الكاتب هذا الحي بما كانت تعانيه الفئات الشعبية من فقر مدقع، تئن تحت وطأته الثقيلة، هذه الفئات التي كان ينتمي إليها (فارس) الشخصية الرئيسة.

لذلك بدأت الأحداث في بيت فارس الذي لم يكن: سوى غرفة واحدة تقع على يمين الداخل في دار كبيرة متعددة الغرف، تقطنها أسر العمال والعاطلين من العمل والقرويين النازحين حديثاً إلى المدينة. وهذه الدار كانت فيما مضى (خاناً) ما زالت تحمل طابع الخان، ويستطيع المرء من الوهلة الأولى أن يلحظ مرابط البهائم ومراحل الرواحل في جوانبها».

كما تلاحظ أن الشخصيات تتوزع على ثلاث طبقات، ويتضح ذلك من خلال وصف الأمكنة.

3. الحوار الروائي

نجح الكاتب في توظيف الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصيات ومستواها، وفي الإسهام في تطور الأحداث والتمهيد لها وفي صنع الحبكة الفنية.

ويمكننا أن نمثل لمناسبة الحوار لمستوى الشخصيات، وقدرته في الكشف عنها، بعفويته وتلقائيته وقوته في تجسيد مبدأ الإيهام بالواقعية ودلالته على الشخصيات الشعبية في ذلك الحي الشعبي، من أمثال أبو رزوق وعازار الإسكافي ومريم السودا وغيرهم.

ومن المواقف الحوارية التي وردت في الرواية ما دار بين فلاح ومخمن التبغ رشيد أفندي:

- **خرّبت بيتنا بأسعارك وتخميناتك، أين ضميرك: ؟ أين الرطوبة؟ أين العيدان؟**
- **غيره**
- **يا رشيد أفندي**
- **غيره**
- **هذه حرام ... التبغ**

ونثر الأفندي سترته وقال

- **التبغ؟ أي تبغ هذا ؟ هذا تبغ؟**
- **وحل، هذا وحل، ارفع، غيره، من لا يعجبه التخمين أمامه المحكمة... هل سجلت الوزن الإجمالي والرطوبة والعيدان؟**
- **نعم**
- **ارفع...»** [1].

ونجد الحوار الدال على طبيعة الشخصيات حين يقول أحدهم مستغرباً:

- **تصوروا كل هذه الدنيا لرجل واحد.**

(أجابه آخر دون أن يرفع عينيه عن سيجارته التي يلفّها)

- **تقدم باستدعاء ضده**
- **لمن...؟**
- **لمقسّم الأرزاق.**
- **وما دخله في الموضوع؟**
- **هو الذي قسم وأعطى**

(1) المصابيح الزرق، ص 124.

- **وأين رزقنا إذاً؟**

(وانتهره صياد متدين)

- **لا تكفر يا رجل**

(وقال آخر متهكماً)

- **حديث نسوان**

(وأرسل ثالث هذه الملاحظة)

- رزقنا هناك (وأشار إلى النهر) قوموا نفتش عليه (ونهض الصقتلي قائلاً)

- **أما أنا فقد يئست من النهر... سأفتش عن رزقي في البحر.**

فهذا حوار ينمّ عن طبيعة أهل الحي الشعبي، يميل إلى اللهجة المحكية، دون أن يفقد فصاحته، القريبة من اللغة الثالثة.

4. السرد واللغة

يلاحظ قارئ «المصابيح الزرق» أنها تقوم على أسلوب السرد بضمير الغائب، وذلك لما يتيحه هذا الأسلوب من حرية للكاتب في التعليق والتدخل والتفسير، إذ تبدأ الرواية بالعبارة التالية: **«لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيئاً يذكر، كان يافعاً في السادسة عشرة من عمره..»**.

ويلاحظ أن لغة السرد في الرواية عفوية بعيدة عن التعقيد، تميل أحيانا إلى الوصف المسترسل الذي يقطع سير الأحداث، ويبطئ الحركة الروائية، في مثل قوله: **«كان الأصيل قد أوغل، وبدأت تسابيح القبرات تتعالى في ابتهال علوي ساحر، وعلى الأدغال الكثيرة حول ضفتي النهر راحت عصافير التين تحط وتطير وتزقزق مرحة كأنها تنشد لحناً تُودِّع به النهار، وماء النهر الرصاصي يسرع باتجاه البحر، والفضاء بما فيه من أحجار وأدغال وأشجار ينشد أغنية صامتة تبعث في النفس قدسية عميقة ومن الأرض المندّاة برودة المساء المتنفسة لهيبا حارا تمتصه رطوبة المغيب، ومن التراب الخصب المبارك تنتشر رائحة تفعم الجوّ وتعطره..»**.

فهذا الوصف لون آخر من تأثره بالأدب الرومانسي يذكرنا بالأسلوب الجبراني، في «الأجنحة المتكسرة» وأسلوب المنفلوطي في كثير من أعماله. ويستخدم أيضاً التشخيص الذي يقترب من أوصاف الرومانسيين،: فيخيل إلى (فارس) حين يتذكر الماضي **«أن الصخرة تنشج نشيجا فيه نواح وبكاء، وأن الرياح والأمواج والسماء تشترك جميعها في هذا النشيج،**

وتذكر ماضيات الأيام يوم كانت الصخرة مجلس السمار في ليالي الأقمار، فحسبها تبكي صباها وتُعددّ ذكريات ماضيها...».

فهذه اللغة التي يستخدمها الكاتب تنم عن مرحلة تاريخية ظهرت فيها «المصابيح الزرق» لم تلبث أن اختفت في أعماله اللاحقة.

5. المغزى

ما أن تقرأ عنوان الرواية حتى يفاجئك إحساس بالدهشة يدفعك إلى التساؤل: لماذا اختار الكاتب هذا العنوان وما دلالته؟ فالعنوان يتألف من كلمتين اثنتين: وهاتان الكلمتان، توحيان إلى جو الحرب، حيث تلوّن المصابيح باللون الأزرق.

فإذا انتقلنا من العنوان إلى مغزى الرواية وفكرتها، وجدنا الرواية تركز على الصراع الطبقي بين فئتين من الناس: طبقة الأغنياء التي تحتكر المال والعقار لنفسها في ظل المحتلين، وطبقة فقيرة لا تجد ما يسدّ حاجتها. وقد اختار الكاتب شخصية البطل منها؛ ففارس ينتمي إلى طبقة كادحة، ومن ثم بنى الكاتب فكرته على الصراع الطبقي بين هاتين الطبقتين .

لذا نجده، وهو الذي احتك بالطبقة الكادحة في مجتمعه، من خلال بحثه عن لقمة العيش، نجده يركز على الصراع الاجتماعي في علاقاته المعقدة مع الإقطاع المحلي المتواطئ مع المستعمر الفرنسي.

لم يمت فارس موتاً عضوياً بل معنوياً، وفي ذلك دلالة على انكساره وانهزاميته. لقد كان الكاتب بارعاً حين جعله في عداد المفقودين، ولم يفته في نهاية الرواية، أن ينقل إلينا صورة الجماهير وهي تتظاهر تطلب جلاء المحتلين فالمعركة مستمرة ولن تتوقف.

لقد آثر الكاتب أن يحول هذه المأساة الواقعية إلى مأساة رومانسية ذات عاطفة فردية انتهت باختفاء البطل وبموت الحبيبة بالسل.

المبحث الثالث

هارب من الأيام: لثروت أباظة

نبذة عن الكاتب

ولد الروائي العربي المصري ثروت أباظة في 15 يوليو 1927م، بمنيا القمح بمحافظة الشرقية، من أسرة تنحدر من أصول شركسية، قدّمت للأدب العربي عدداً من عمالقة الأدب، منهم والده دسوقي أباظة، وعمه الشاعر عزيز أباظة، وعمه الكاتب الصحفي فكري أباظة. يحمل ليسانس حقوق من جامعة فؤاد الأول (القاهرة) منذ عام 1950م. واشتغل بالمحاماة فترةً من الزمن، ثم شغل عدة مناصب في الإذاعة والتلفزيون، وجريدة الأهرام، فمجلس الشورى، فالمجلس الأعلى للثقافة.

حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام 1958م، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1982م، توفي في 17 مارس 2003م. من أعماله الأدبية: "شيء من الخوف"، و"هارب من الأيام"، و"ثم تشرق الشمس"، و"الغفران"، و"الضباب"، و"أحلام في الظهيرة"، و"طارق من السماء"، و"لؤلؤة وأصداف"، وغيرها.

تلخيص أحداث الرواية

تدور أحداث الرواية في قرية مصرية، تدعى "السلام" وهو اسم له مغزاه يتصل برؤية الكاتب، كما سترى. إذ تحاول أن تقدم تحليلاً شاملاً لقطاعات القرية الاجتماعية، بشخصياتها المتنفذة، فتركز على عمدة القرية "الشيخ زيدان" و"الشيخ عبد الودود" مأذون القرية، وهناك شخصيات أخرى تؤدّي أدواراً مهمة في الرواية، على رأسها عصابة الأشرار وزعيمها «النمرود».

شهدت القرية الآمنة عدة حوادث سرقة وسطو، وتحولت حياة السلام فيها إلى فزع ورعب. ثم يحدث التغيير المطلوب الذي ينقذ القرية من الحال التي وصلت إليها، فيتنازل العمدة عن منصبه لشاب مثقف، ويتم القضاء على أفراد العصابة، وعلى زعيمها وبذلك تنتصر قوى الخير والفضيلة على قوى الشر والرذيلة.

تحليل البناء الفني للرواية

تبدو شخصيات رواية "هارب من الأيام" إنسانية واقعية، اختارها الكاتب من بيئة القرية المصرية، التي تحوي نماذج متعددة من الناس. فتلاحظ أنه يُبرز شخصية مأذون بلدة "السلام" وهو (الشيخ عبد الودود)، بملامحه الجسدية أولاً، فهو "رجل طويل القامة، عريض المنكبين، ليس بالسمين المفرط، ولا هو بالهزيل الذي تأخذه العين...، ثم يبرز ملامحه النفسية، فيتغوَّر في أعماق نفسه، من خلال تصوير بخله الذي عُرِف به في القرية، فهو يموت في سبيل القرش، وهو يمتلك عشرة أفدنة يزرعها لحسابه الخاص، ويكتري لها العمال بأبخس الأجور، وهو يكنز أمواله ولا يُنفقها حتى على نفسه وعياله، ثم يصور جُبنه، فيروي لنا قصة الحزام الذي كان يضع فيه أمواله ثم يربطه حول بطنه. ويتحدث عن سذاجته ونقاء سريرته، وسهولة مُخادعته، كقوله: **«فإن ألقيت إليه مثلاً أن إنجلترا قد احتُلّت لندن، أسرع يقول لك: سبحان الله! أهكذا؟ ومتى كان هذا؟ ولكنك لا تستطيع أن تخادعه في أمور المال، إنك لا تحتاج إلى كثير ذكاء لتخدع الشيخ عبد الودود، ولكنك – مهما يكن ذكاؤك – لن تستطيع أن تنال من الشيخ عبد الودود قرشاً واحداً»**. ثم ربط الكاتب شخصيته بالأحداث الرئيسة في الرواية، حين جعله أول ضحية لعصابة المجرمين في القرية.

أما شخصية العمدة «الشيخ زيدان» الذي يتولى أمور القرية، فهو متدين، مقيم للفرائض، ولكنه يغضّ الطرف عن أخذ الرشوة من الناس، ما دامت تساعده على حل مشكلاته، ثم ربط بينه وبين الشيخ عبد الودود، الذي يروي نوادر بخله، مع أن نوادره في الرشوة لا تقل عنها شأناً.

وقد عُني الكاتب بملء روايته بالشخصيات سواء الرئيسة منها أو الثانوية، وذلك ليرسم الصراع بين هذه الشخصيات التي وُجد فيها الصالح والطالح. فهناك الشيخ (رضوان) معلم القرية وإمام مسجدها الذي يتسامح في الحق، كلما وجد ذلك يتماشى مع مصالحه الخاصة. وهناك عصابة الأشرار، وكان على رأسها (النمرود) الذي جمع حوله رفاق السوء، وهم جماعة يقوم على خدمتهم (كمال) الطبال الذي يعلن عن مآتم القرية وأفراحها ليكسب عيشه. وهناك شخصية الشاب المثقف الذي يبدو شجاعاً في مُناصرة الحق خلال أحداث الرواية.

وهكذا، فقد نجح الكاتب من خلال الأحداث تقديم نماذج إنسانية خيِّرة، في مقابل إبراز رذائل الشخصيات الرئيسة، مما ساعد على نمو الشر في القرية.

1. **الزمان والمكان**

وهما في رواية «هارب من الأيام» يرتبطان برؤية الكاتب وفكرة الرواية الرئيسة، وينطويان على دلالات فنية متعددة. ولهذا نلاحظ أن اختيارهما لم يأت مصادفة، فالزمن يمتد إلى العنوان، تعبيراً عن إحساس الكاتب بوطأة الزمن وجبروته.

أما أحداث الرواية فتدور في قرية مصرية تدعى «السلام» وقد ربط الكاتب هذا الاسم بما كانت تنعم به هذه القرية من أمن وسلام، حيث تمضي الأيام رخيَّة هادئة، ثم أخذت الحياة تضطرب فيها إذ توالت جرائم الإرهابيين، فانقلبت حياة القرية الوادعة إلى جحيم.

2. **السرد واللغة**

يلاحظ قارئ رواية «هارب من الأيام» أنها تقوم على السرد الروائي، في مثل قوله:

«فقد كان الشيخ عبد الودود يضع هذه الأموال في حزام خاص ... لقد كان الشيخ عبد الودود حريصاً كل الحرص على إلصاق هذه الأموال بكيانه ... ومع هذا الخوف الراعد الذي يتملك الشيخ عبد الودود على أمواله نجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً...».

مما يعني أن السرد يتم بضمير الغائب من بداية الرواية حتى نهايتها، وهذه تقنية قديمة، تعني أن الكاتب مُلم بأحوال الشخصية، ويعرف ما يدور في خَلَدها من هواجس وانفعالات، كالحديث عن الشيخ «عبد الودود» إذ تجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً يخوض الليل الأسود والطريق المقفر بلا صديق ولا رفيق ولا حارس، وإن يكن هذا الخوض في سبيل القرش الذي يكسبه...

ويصوره في موطن آخر بأنه جبان ورعديد:... **«فينكفئ الشيخ من الرعب، ولكنّ قدم صاحب اللثام تُعاجله بركلة، فيقوم مهرولاً في طريقه إلى البلدة، ينكفئ فيحس قدم اللص التي ركلته، فيقوم ثم ينكفئ ويقوم حتى يدخل البلدة ذاهلاً هلعاً...»**. وهكذا كانت شجاعة عبد الودود عادةً فقط، وليست متأصلة فيه، وقد ظهر على حقيقته حين قابله اللص.

ونلاحظ أن لغة الكاتب فنية، تمتلك طاقات تعبيرية في تصوير عالم الرواية بأحداثه وشخصياته، بجزئياته وتفصيلاته الدقيقة، فهو يرسم شخصياته بعناية وتؤدة رسماً تفصيلياً ويؤدي بعض المعاني في صور حية كالقرش الذي يستقر غير مفزع، ويهدأ غير قلق في حزام

الشيخ عبد الودود لأن أحداً لن يُزعجه بالإخراج، وكالقروش التي سوف تصب في حافظته، ومن ثم في حزامه. وباختصار، فإن لغة الكاتب قادرة على التأثير.

كذلك نجد الكاتب يُنوع أساليبه فيلجأ مرة إلى الأسلوب الوصفي ليضفي الحقيقة على مشاهد الرواية، ومرة أخرى إلى الأسلوب التحليلي الذي يفسر سلوك الشخصيات، وثالثة إلى أسلوب الحوار الذي يهدف إلى استمرار الأحداث وتحليل الشخصيات، وإلقاء الضوء على كثير من المواقف.

وتلاحظ أن الكاتب نأى بنفسه عن اللهجة العاميّة، واستطاع أن يُنطق شخصياته بلغة فصيحة جميلة، بعيدة عن الزركشة اللغوية، والصور البلاغية المقحمة، ذلك أن واقعية الأدب لا تعني إنطاق الشخصية باللهجة التي يتحدث بها في الواقع. فالأدب فن، وليس تسجيلاً آلياً للحياة، إنه تعبير عن هذه الحياة وتصوير لها من خلال إدراك الكاتب.

وكذلك استعمل الكاتب الطاقات التعبيرية للغة استعمالاً جيداً، فكلمة «الشيخ» ذات بعد اجتماعي، وكلمة «القرية» ذات بعد ديموغرافي أوسع.

3. الحبكة

تتوالى أحداث رواية «هارب من الأيام» متسلسلة ومُنسابة بشكل أخاذ جميل، أتقن الكاتب حبكها، وأشاع فيها الترابط والتتابع، وهو ما يُعرف بالحُبكة المتماسكة، وحين تصل هذه الأحداث ذروتها وبخاصة جرائم عصابة الأشرار التي تتمثّل في سلب أموال في ثلاث ليال متوالية، أشاعت الفزع والرعب في القرية، عندئذ يلجأ الكاتب إلى الحل، ويصل بها إلى خاتمة روايته، فيتنازل العمدة العجوز الجاهل عن منصبه لشابٍ مثقف، يتسم بالشجاعة ومساندة الحق، ففي في عهده يتمّ القضاء على عصابة الأشرار وعلى زعيمها المنحرف الذي قاده الطمع بالثروة إلى تحدي قوى الخير والفضيلة. وبذلك عاد السلام إلى قرية «السلام» وهو ما يقودنا إلى مغزى الرواية، والفكرة التي قامت على أساسها.

4. الحوار الروائي

نقرأ اليوم رواية «هارب من الأيام» بعد مرور عقود من الزمن على صدورها، فنجدها تحتفظ بجمالها وألقها، بما فيها من حركة في أحداثها، وبما فيها من حوار زاخر بالحيوية، كشف به الكاتب عن شخصياته التي نراها تتحدث بعفوية لا تخلو من إيحاءات غنية ودلالات على بساطتها، وقد تخلل هذا الحوار لون من السرد الجميل، فلنستمع إلى مشهد من هذا الحوار:

قف!

صوت انبعث من الليل واضحاً جلياً، ولكن الشيخ لا يُصدق أذنيه، ويهمُّ بالمسير بعد أن توقف هُنيهة، ولكن الصوت يعود مرة أخرى.

- أقول قف!

ويقف الشيخ لأنه أصبح لا يستطيع المسير، وفي همهمة لا يفهمها وهو يقول:

- مَنْ! عفريت! بسم الله الرحمن الرحيم ... الله لا إله إلا هو ...

ويصل إلى قفا الشيخ حديد صلب بارد، ويزداد التصاق الحديد بقفا الشيخ، فيحس عيني بندقية ملتصقة بشدة إلى قفاه، كما يلتصق الحزام بجسمه، ويرتفع صوت الشيخ:

- الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا...

ويأمر الصوت الممسك بالبندقية في صوت خفيض حازم:

- اخرس!

- حاضر.

- هات.

- ماذا؟

- نقودك.

- ويغمغم الشيخ قائلاً: **ليلة سوداء ... عفريت أم لص؟**

- ومالك أنت؟

- إنه مالي والله العظيم!

- إذن هاته.

- كان العفريت أرحم.

- اسرع.

فقد وظف الكاتب الحوار توظيفاً فنياً، للتعبير عن طبيعة الشخصيات وحيوية الموقف، والتمهيد به لما سيأتي من أحداث. ولعل جمال الحوار آتٍ من لغته الجميلة التي تنأى بنفسها عن اللهجة المحكية. كما أنه جاء مُركزاً قوي الدلالة.

5. الفكرة

واضح أن الكاتب نجح في إيصال الفكرة الرئيسة التي قامت على أساسها رواية «هارب من الأيام»، من خلال سرد الأحداث وتحليل الشخصيات، فالقرية ترمز إلى المجتمع بأكمله، والشخصيات تمثل أصحاب المناصب الذين يستغلون وظائفهم لتحقيق أهدافهم الذاتية، بوسائل رخيصة.

فالشيخ عبد الودود يشغله المال ولا يهمه خراب البيوت، وعمدة القرية الشيخ زيدان يتعاطى الرشوة، والشيخ رضوان معلم القرية هو رجل انتهازي، يتسامح في الحق ما دام يحقق مصلحته الشخصية، وكمال الطبال ينضم إلى عصابة الأشرار من أجل الحصول على المال والنفوذ.

وهكذا فإن انحراف أصحاب المناصب العامة أدى إلى إشاعة الفساد في بيئتهم، وكان وبالاً عليهم وعلى غيرهم. ولعلك لاحظت الموقف الذي تعرض له الشيخ عبدالودود، إذ جعله الكاتب أول ضحية لعصابة الأشرار في القرية.

فالفكرة تنادي بأن انحراف أصحاب السلطة، يؤدي إلى خراب المجتمع كله، وفساد الأمة بأكملها. وأن مقاومة هذا الانحراف واجب كل إنسان، وأن هذا الواجب يفرضه علينا الدين الحنيف، وتقتضيه المصلحة العليا للبلاد.

وهكذا انتقلت رواية "هارب من الأيام" من وسيلة ترويح وتسلية إلى وسيلة نقد اجتماعي، دون أن يوجد تعارض بينهما، وباختصار فإن الفكرة في هذه الرواية تتمثل في انتصار قوى الخير والفضيلة، على قوى الشر والرذيلة. وهي فكرة نبيلة.

موقف من رواية "هارب من الأيام" [1]

يُمثل من جهة شخصية الشيخ «عبد الودود» مأذون القرية ومن جهة أخرى بداية أحداث العنف التي تعرضت لها القرية.

(الشيخ عبد الودود مأذون بلدة السلام، رجل طويل القامة، عريض المنكبين، ليس بالسمين المفرط ولا هو بالهزيل الذي تأخذه العين. جامد الوجه، إن رأيته خُيِّل إليك أن العاطفة لم تمر على وجهه في يوم من الأيام. يضحك – إن ضحك – بفمه، يُوسعه حسبما يقتضي سبب الضحك. فإن اضطره الأمر إلى القهقهة، خرجت من حلقه، ولكنه أبداً لا

(1) هارب من الأيام، ص 180-187.

يضحك من قلبه، وإن حزن الشيخ عبد الودود فهو لا يحتاج إلى أي تعبير يُضفيه على سحنته، فهو عبوس لا تحتاج سحنته إلى علامات أخرى لتكون حزينة.

والشيخ عبد الودود رجل نقيُّ السريرة، سريع إلى تصديق ما يسمعه، تسهل مخادعته، فإن ألقيت إليه مثلاً أن إنجلترا قد احتلت لندن أسرع يقول لك: »سبحان الله! أهكذا! ومتى كان هذا؟« فإذا أنت لم تبتسم، وظللت تروي عليه كيف أن إنجلترا خدعت لندن وأوهمتها أنها تساعدها ثم احتلتها ولم تقبل أن تتركها أبداً، راح يحوقل ويستعيذ بالله من الشيطان وإذا انت قلت له إنّ الإنجليز قد تدخّلوا في الأمر وإنهم الآن يحاولون أن يعقدوا صلحاً بين إنجلترا ولندن، قال لك: «والله يُشكر الإنجليز» وهكذا تستطيع أن تصل به إلى تصديق أية خرافة تلقيها عليه، على شرط ألا تضحك وأنت تلقي هذه الخرافة. وهو يعلم في نفسه هذه الطيبة، ولذلك فهو حريص كل الحرص إن أنت حاولت أو حاول غيرك أن يتحدث معه في أمر ينتهي به أن يُخرج بعض المال من حزامه. نعم حزامه وليس حافظته، إنك لا تحتاج إلى كثير ذكاء لتخدع الشيخ عبد الودود، فلترو عليه ما شاء خيالك من خرافات فسيصدقها ولكنك – مهما يكن ذكاؤك – لن تستطيع أن تنال من الشيخ عبد الودود قرشاً واحداً، وإن كان هذا القرش ذاهباً إلى أمر فيه خير للشيخ عبد الودود نفسه، إن هذا الخير – مهما يعظم امره – اقل شأناً واهون خطراً من إخراج قرش كان قد استقر غير مُفَزَّعٍ، وهدأ غير قلق في أموال الشيخ عبد الودود.

والشيخ عبد الودود – كما قد عرفت – يملك عشرة أفدنة يزرعها لحسابه الخاص، لا يؤجر منها قيراطاً ولا يزارع في سهم منها أحداً، وإنما هو الذي يزرع ويكتري لها العمال بعد أن ينزل بأجورهم إلى أقل حضيض يمكن أن تنزل إليه، والشيخ عبد الودود – كما تعرف مأذون البلدة وتلك مهنة ذات خطر وربح، والبلدة – كما لا تعرف – عدة بلدان، فإن القرى عندنا ضواحي كثيرة تتبع البلدة الأصلية في الحكم والمأذونية، وهكذا كان الشيخ عبد الودود ذا موارد ضخمة تنسكب عليه من الحب والكره. والعجيب أن هذه العواطف التي كانت سبب نعمته لا تعرف سبيلاً إلى قلبه أبداً فقد كان لا يعرف الحب لغير المال ولا يعرف الكُره لغير إخراج هذا المال. المهم أن الشيخ عبد الودود كان يستقبل هذه الأموال جميعها مع ما تخرج الأرض من محصول ثم يُخرج لبيته ما يُقيم الأود أو يكاد، ويحتفظ بباقي المبالغ جميعها حتى تُتم ثمن فدان فيشتريه.

وقد آن لنا أن نروي قصة الحزام الذي عرضنا له في أول هذا الحديث. فقد كان الشيخ عبد الودود يضع هذه الأموال في حزام خاص يربطه حول بطنه، ويلصقه بها ما أمكن حتى يحسه دائماً، وحتى يظل واثقاً من بقائه حيث هو، وحتى لا تبتعد هذه الأموال عن جسمه، وهل كانت إلا جزءاً من جسمه. وقد صار هذا الحزام مشهوراً في القرية والقرى المجاورة شهرة الشيخ نفسه. لقد كان الشيخ عبد الودود حريصاً كل الحرص على إلصاق هذه الأموال بكيانه، لا يفصلها عنه إلا ذلك الجلد الذي صنع منه الحزام والذي لا يملك حيلة فيه، فلو كان مستطيعاً أن يضع المال على نفسه بغير حائل من الحزام لفعل. فهو إنما يفعله والحزام منه بمرصد، فإنه إن يسمح بأن يفارق الحزام جسمه، فهو لا يسمح مطلقاً بأن يفارق عينيه. ومع هذا الخوف الراعد الذي يتملك الشيخ عبد الودود على أمواله نجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً يخوض الليل الأسود والطريق المُقفر بلا صديق ولا رفيق ولا حارس، وإن يكن هذا الخوض في سبيل القرش الذي يكسبه من عقود الزواج والطلاق، إلا أنها – على أية حال- شجاعة تُحمد له. وقد بدأ هذه الشجاعة منذ عُين مأذوناً، وقد قام برحلاته الأولى وهو لا يكاد يقيم خطواته من فرائص ترتعد به، وهلع يهز فؤاده هزاً، ثم تعود الطرق المظلمة والليالي الحالكة فأصبحت العادة شجاعة، وأصبح يقطع الطريق إلى أعمال البلدة وقراها المجاورة وحيداً بلا صديق ولا رفيق ولا حارس.

ولا يحسبن أحد أن هذه الأعمال قريبة من قرية السلام، فإنها قد تبعد عنها كثيراً، والطرق وعرة، لا تحيط بها الحقول، خلت من زارعيها بلا دُور فيها ولا أناس، ولا تخلو من العفاريت التي تخيلها الوهم في كثير من مناطق هذه الطريق.

ولكن الشيخ عبد الودود يقطع هذه المخاوف جميعها ليعقد زواجاً، أو يقرر طلاقاً، وحول وسطه الأموال تكدست مئات ومئات.

وفي هذه الليلة خرج الشيخ عبد الودود من قرية السلام بعد صلاة المغرب مباشرةً قاصداً إلى عزبة النّمايلة الواقعة في نطاق دائرة السلام إدارةً ومأذونيةً. وكان خروجه هذا بناء على دعوة وافته قبيل العصر تطلب إليه أن يذهب إليها، ليُطلّق اثنين كان قد زوجهما منذ خمس سنوات، وكانت له فلسفته في الطلاق، تلك التي رواها العمدة لزواره، ولكن العمدة نسي أن يذكر العيب الوحيد في الطلاق، ذلك أن الشيخ عبد الودود يخرج من الطلاق غالباً دون أن يتناول العشاء الذي يُتاح في الزواج دائماً، ثم إن أجر الطلاق معلوم، لا يزيد مليماً عما قدرته له الحكومة، والفلاحون أعلم الناس بما تُقدره الحكومة في مثل هذه الأمور. أما

في الزواج فقد كان الشيخ عبد الودود يطمع إلى جانب العشاء أن يأخذ ما يزيد على أجره المعلوم.

خرج الشيخ من قريته قاصداً إلى الرجل الذي سيصبُّ في حافظته – ومن ثم في حزامه – خمسة وعشرين قرشاً ثمناً له على تطليق زوجته. وأخذ الشيخ يفكر في زهادة المبلغ الذي يتقاضاه إزاء هذا المعروف الكبير الذي سيؤديه لذلك الرجل، إنه سيخلصه من زوجته التي آذته ونكدت عيشه، ثم لا يصيب من بعد إلا هذه الصُّبَابة الضئيلة من المال. ولم يكن الشيخ يعلم – ولا يعنيه أن يعلم – إن كانت المرأة هي التي آذت الرجل المُطلق أو أن الرجل هو الذي آذاها، وإنما كل همه ذلك المبلغ الذي سيجري إلى جيبه. وبلغ الشيخ منزل الطلاق وراح يقول للزوج: «إن أبغض الحلال عند الله الطلاق» وراح يقول: «تمهل واصبر وفكر وسأعود إليك غداً» وهو في صميم نفسه يتمنى ألا يطيع الرجل نصائحه التي كان يلقيها إلقاءً يجري به لسانه في موات، فلا تبلغ شفتيه حتى تصبح غمغمة غير مبينة، يكاد السامعون – لولا سابق العلم بها – ألا يفهموا منها شيئاً.

ويُصرّ الرجل على الطلاق، كما قدر الشيخ عبد الودود، ويأخذ الشيخ الخمسة والعشرين قرشاً، ويترك له البيت بلا عشاء – كما قدر أيضاً- ويأخذ سبيله إلى قرية السلام.

الليل أسود والطريق طويل مقفر ولكن الشيخ عبد الودود يسير، يفكر في هذا المبلغ الجديد الذي أضافه إلى ثروته، والذي لم يأخذ طريقه بعد إلى الحزام، فقد تعود ألا يضيف إلى الحزام دخله الجديد إلا في البيت. وراح الشيخ يحسب، وما كان محتاجاً لحساب، ولكنه يلتذُّ التفكير في المبلغ الذي يرتفع كل لحظة في حزامه، راح يحسب ... لقد كان معه سبعمائة وخمسة وعشرون جنيهاً وخمسة وعشرون قرشاً، والآن حين يصل إلى البيت سيصبح بالحزام سبعمائة وخمسة عشر ...

قف!

صوت انبعث من الليل واضحاً جلياً، ولكن الشيخ لا يصدق أذنيه، ويهم بالمسير بعد أن توقف هنيهة، ولكن الصوت يعود مرة أخرى:

– أقول قف!

ويقف الشيخ لأنه أصبح لا يستطيع السير، وفي همهمة لا يفهمها هو يقول:

– مَنْ!

– عفريت!

نعم!

بسم الله الرحمن الرحيم ... الله لا إله إلا هو ...

ويصل إلى قفا الشيخ حديد صلب بارد، ويزداد التصاق الحديد بقفا الشيخ، فيحسُّ عيني بندقية ملتصقة بشدة إلى قفاه، كما يلتصق الحزام بجسمه، ويرتفع صوت الشيخ:

الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا ...

ويأمر الصوت الممسك بالبندقية في صوت خفيض حازم:

- اخرس!

- حاضر.

- هات.

- ماذا؟

- نقودك.

ويغمغم الشيخ قائلاً:

- ليلة سوداء ... عفريت أم لص؟

- ومالك أنت؟

- إنه مالي والله العظيم!

- إذن هاته.

- كان العفريت أرحم.

- أسرع.

وتومض في رأس الشيخ فكرة رائعة، لم لا يعطي هذا الرجل حافظته التي لا تحمل غير خمسة وعشرين قرشاً وثلاثة قروش كانت فيها قبل أن يخرج من البيت، والرجل لن يعرف من أمر الحزام شيئاً فتصبح المصيبة هينة، وأين ثمانية وعشرون قرشاً من سبعمائة و... وقبل أن يكمل الشيخ تفكيره يصيح به حامل البندقية وقد أصبح في مواجهته:

- أسرع.

ونظر الشيخ ملياً في اللص الذي يهدده، فلم يتبين منه في غبش المساء غير وجه يحيط به اللثام من جميع نواحيه وقد حمل بندقية قصيرة ووضع فوهتها في صدر الشيخ، وعاد صاحب اللثام يقول:

- أسرع!

وأخرج الشيخ حافظته وهو يقول في تظاهر بالحزن:

- تفضل.

ويأخذ صاحب اللثام الحافظة ويمد يده مرة أخرى:

- أسرع.

- ماذا؟

- هات.

- ماذا؟

- الحزام؟

- لماذا؟

- الحزام!

ويمد صاحب اللثام يده إلى بطن الشيخ عبد الودود، وضع يده من فوق الجلباب على الحزام..

- هاتِ الحزام.

- يا ابني اتق الله!

ويدفع صاحب اللثام البندقية في صدر الشيخ وهو يقول:

- أسرع وإلا قتلتك .... أسرع.

- يا أخي حرام .. حرام .. خذ نصف ما به.

- هات الحزام .. هات الحزام قلت لك.

ومدَّ صاحب اللثام يده إلى جلباب الشيخ عبد الودود وجذبه منه جذبة قوية شقّت الجلباب عن قميص أبيض أصبح هو الحائل الوحيد بين الحزام وبين يد الرجل.

- هات الحزام.

وتمالك الشيخ عبد الودود نفسه بعض الشيء وهو يقول:

- والله يا ابني أنا لا أستطيع أن أعطيك الحزام بيدي، فخذه أنت إن شئت.

فارفع هذا القميص.

لا أستطيع يا ابني .. يدي لا تقوى.

ويمزق صاحب اللثام القميص أيضاً، ويفك أربطة الحزام، فيخلص إليه، فيدفع الشيخ بعيداً عنه ويصيح في وجهه:

- امِض .. اذهب الآن.

اذهب؟

أسرع.

يقولها ويطلق عياراً في الهواء، فينكفئ الشيخ من الرعب، ولكن قَدَم صاحب اللثام تُعاجله بركلة، فيقوم مهرولاً في طريقه إلى البلدة، ينكفئ فيحسُّ قدم اللص التي ركلته، فيقوم ثم ينكفئ، ويقوم حتى يدخل البلدة ذاهلاً هَلعاً، لا يسمع حتى تلك الأعيرة التي تعالت متكاثرة بعد العيار الذي أطلق لإخافته، فقد ظن الحراس أن هذا العيار قد أطلق لإيقاظهم فراحوا يظهرون مقدار يقظتهم بأعيرة عالية الصوت، تجاوب صداها في وسيع الفضاء).

الفصل الحادي عشر

المسرحية (دراسة نظرية)

المبحث الأول: مفهومها، ونشأتها وأطوارها

المبحث الثاني: بناؤها وأركانها

المبحث الثالث: أنواع المسرحية

المبحث الرابع: اتجاهات جديدة في فن المسرحية



الفصل الحادي عشر

المسرحية (دراسة نظرية)

المبحث الأول

مفهومها، ونشأتها وأطوارها

أولاً: مفهوم المسرحية

عرف الأدب العربي الحديث ضروباً من فنون النثر المستحدثة مثل المقالة والقصة بأنواعها والمسرحية. إلا أن الفن المسرحي يختلف عن سائر فنون النثر الأخرى بأنه ليس فناً يُقرأ فحسب، بل فن يقوم على التمثيل، يراه جمهور من الناس، ويؤثر فيهم عن طريق حاسّتي السمع والبصر. ولا بُدّ أن يتوافر في المسرحية جانبان هما: فن التأليف المسرحي وفن التمثيل، أي تحليل الشخصيات والحوادث التي تشتمل عليها المسرحية.

وللفظة (مسرحية) معنيان: لغوي واصطلاحي. فالمعنى اللغوي هو معناها المعجمي، أي مدلولها الأول الذي نجده في معجمات اللغة.

ففي معجم لسان العرب لابن منظور (-711هـ/ 1311م) نجد أن المسرح:

من الفعل: سَرَح يسرحُ سرحاً، وسَرَحتُ الماشية أي أخرجتها، وسرحتُ في صدري سرحاً أي أخرجته.

والمسرح (بفتح الميم) مرعى السَرح وجمعه المسارح، وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغراة للراعي.

ثم أصبح معنى التسريح: التسهيل، وشيء سريح: سهل، والتسريح أيضاً الإرسال.

المسرحان: خشبتان تُشدّان في عنق الثور الذي يُحرث به.

هذا هو المعنى اللغوي لكلمة (مسرح)، فما المعنى الاصطلاحي لها؟

المسرحية قصة تمثيلية يرافقها عرض مشاهد مصوّرة من الحياة وملابس وأدوات مسرحية مختلفة، ويمثل أدوارها على خشبة المسرح ممثلون يعتمدون في أداء أدوارهم على

الحوار والحركة، عارضين الأخلاق والعادات والطبائع والتقاليد من حاضر الحياة أو ماضيها في نطاق مدة محدودة المكان والزمان، وتتميّز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تُكتب لتمثل على المسرح.[1]

ولا شك أن هناك صلة بين المعنى اللغوي والدلالة الاصطلاحية تتمثل في: الحركة والعمل في مكان محدد.

ثانياً: نشأة المسرحية وتطورها

عرف العرب بعض الظواهر التمثيلية في العهد الأيوبي، في مصر على وجه الخصوص، تمثلت في «خيال الظل» إلا أن الفن التمثيلي ظل غائباً عن الآداب العربية القديمة،ولم يظهر إلا في أواسط القرن التاسع عشر نتيجة الاتصال بالغرب. وقد أجمع مؤرخو المسرح العربي على أن هذا الفن قد ظهر لأول مرة عام 1847، ولم يظهر قبل هذا التاريخ، ويذهب بعض الباحثين إلى أن هناك ظواهر تمثيلية أو شكلاً من أشكال المسرح، عرفت في الأدب العربي القديم. ولكنها لم تتم ولم تنضج، ومن هذه الظواهر:

1. مشاهد العزاء، فقد ذكر عمر الدسوقي «أن الشيعة كانوا يمثلون مقتل الحسين في قصة تبدأ من خروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء»[2].
2. خيال الظل، ومن ذلك ما ذكره ابن حجة الحموي في كتابه «ثمرات الأوراق» من أن صلاح الدين الأيوبي ووزيرة القاضي الفاضل كانا يشاهدان روايات (خيال الظل).ومن أشهر من ألف روايات لخيال الظل هو ابن دانيال الموصلي من أدباء العصر المغولي، ويقول جرجي زيدان: «إنه كتاب فريد في بابه وقد وصف فيه لعبة خيال الظل المعروفة وهي كالرواية الهزلية فيها كثير من المجون والخلاعة والألفاظ البذيئة... ولولا ذلك لكانت من قبيل الروايات التمثيلية التي يندر مثلها بالعربية في ذلك العهد»[3].

ويرد بعض الباحثين على هذه المزاعم بأنه لم يكن هناك من مسرح ولم يكن هناك من جذور مسرحية في الأدب العربي القديم؛ ذلك أن العرب الذين اغترفوا من حضارات الأمم

---

(1) محمد يوسف نجم، المسرحية، ص6.

(2) المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، القاهرة، 1964، ص15.

(3) تاريخ آداب العربية، 3/ 121.

القديمة والحضارة اليونانية على وجه الخصوص «لم يحاولوا أن يقتبسوا الأدب اليوناني مع أنه كان في متناول أيديهم»[1].

ومن المعروف تاريخياً أن الفن المسرحي نشأ عند الأمم القديمة واليونان على وجه الخصوص في ظل المعابد الوثنية بوصفة لونا من ألوان العبادات، وما لبث هذا الفن أن استقل عن الدين وأصبح يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية.

وهنا نتساءل: لماذا لم ينشأ هذا الفن لدى العرب؟ ولماذا لم يتطور إن كانت هناك جذور له؟

وفي الحق أن الوثنية العربية لم تقترن بنوع من الأداء التمثيلي، فهي ليست ضاربة الجذور وإنما هي مزيج من وثنية منقولة تخالطها بقايا من ديانة التوحيد، وهي ملّة إبراهيم عليه السلام، ومن أجل ذلك لم ينشأ هذا الفن عند العرب في جاهليتهم، ولم يحاولوا أن يقلدوه في عصر الترجمة في العصر العباسي، إذ استغنوا بآداب لغتهم وفنونها عن الشعر التمثيلي اليوناني.

والمتأمل في الرؤية الدينية الإسلامية يجد أنها تركز القوة والقدرة والعظمة في إله واحد لا شريك له، وتشجب الآلهة المتعددة ومن ثم أدت هذه الرؤية إلى اهتمام العرب بعلوم الإغريق دون آدابهم، وهم الذين يتباهون بآدابهم ولا سيما الشعر، ولا يرون أمة – في هذا الميدان – أسبق منهم.

وهذا فضلاً عن أن الفن المسرحي يحتاج إلى تصوير شخصيات مختلفة ويحتاج إلى مشاركة المرأة وتحليل العواطف... وكل هذا مما لا يسمح به الدين والوضع الاجتماعي[2].

المسرح في العصر الحديث

بدأت بواكير الحركة المسرحية في العالم العربي حين أحضر الفرنسيون إبان حملة نابليون بونابرت ت(1798–1801) على مصر والشام فرقهم المسرحية للترفيه عن جنودهم. وقد شاهد الجمهور العربي عروض هذه الفرق دون أن يفهمها؛ لأنها كانت تمثل باللغة الفرنسية، وتأخر ظهور الفن التمثيلي العربي إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر حين

(1) محمد صادق عفيفي، كتابة المسرحية، القاهرة، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1971، ص156.

(2) خليل المنداوي، محاضرة بعنوان الثقافة المسرحية.

بنى الخديوي إسماعيل (-1895) دار الأوبرا في القاهرة، وأخذت الفرق الأجنبية تعرض عليها مسرحياتها التمثيلية والغنائية.

وكان الفن التمثيلي قد بدأ ظهوره في لبنان قبل ذلك بأعوام حين أسس مارون النقاش اللبناني الأصل (1817-1855) فرقة تمثيلية من الهواة ومثّل معهم في بيته سنة 1847، أول مسرحية له معرّبة عن موليير الفرنسي بعنوان (البخيل)، كان يخلط فيها النثر بالشعر، واتسم أسلوبه فيها بالركاكة والضعف. مات مارون وهو في مقتبل العمر، فحمل الراية بعده ابن أخيه سليم النقاش الذي أنشأ فرقة في بيروت ثم انتقل بها سنة 1876 إلى الإسكندرية ليمثل مسرحياته في جنبات مقاهيها، حيث قدم طائفة من المسرحيات المقتبسة عن الفرنسية، منها رواية «الحسود»، وما لبث أن لحقه أديب إسحاق الكاتب البارع، وأسس معه مسرحاً في الإسكندرية، حيث قدمت مسرحيات فرنسية مترجمة، منها مسرحية (أندروماك) لراسين.

وكان قد ظهر في الوقت نفسه ممثل موهوب عرف بـ «أبي نظارة» واسمه يعقوب صنوع، (1839-1912) وكان قد عرف التمثيل في أوربا وأتقن اللغتين الفرنسية والإيطالية، ومثّل في بعض الفرق الأوربية في مصر، ثم أسس مسرحاً عربياً. أولى مسرحياته سنة 1870، ولقيت نجاحاً واستحسنها الجمهور، وشاهد بعضها الخديوي إسماعيل باشا. واستطاع أن يؤلف ويقتبس ما يربو على ثلاثين مسرحية، تدور في معظمها على النقد الاجتماعي والأخلاقي، وتتراوح لغتها بين العامية والفصحى.

وأول من نهض بالمسرح في سوريا هو أبو خليل القباني (18433-1903) الذي أسس فرقته المسرحية سنة 1879، وقد انتقل التمثيل على يديه خطوة إلى الأمام، لكنه اضطر إلى الانتقال بفرقته إلى مصر سنة 1884، إثر اتهامه بالتضليل من قبل الفئات الرجعية، واستوحى مسرحياته من التراث العربي الإسلامي، ومما يؤخذ على هذه المسرحيات ضعف حبكتها الفنية، واتكاؤها على الشعر والسجع. وكانت قد تكونت في مصر فرق أخرى هاجر أصحابها من بلاد الشام منها فرقة سليمان القرداحي وفرقة إسكندر فرح وغيرهما.

كانت هذه الفرق تمثل روايات فرنسية مترجمة وممصرة (مسرح النقاش ومسرح أبي نظارة)، أو مسرحيات مستمدة من التاريخ العربي وألف ليلة وليلة، (مسرح القباني) أو مسرحيات لعدد من المصريين مثل «فتح الأندلس» للزعيم الوطني مصطفى كامل، و«عجائب الأقدار» لمحمود واصف، و«ابن زيدون وولادة» لإبراهيم الطرابلسي. وكانت هذه المسرحيات في معظمها تلائم ذوق الجمهور المصري، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطرب

للغناء. وقد اشتهر بعد القباني مسرح الشيخ سلامة حجازي وعبده الحامولي. وقدم الشيخ سلامة طائفة من الروايات المصرية، التي جمع فيها بين الغناء والتمثيل.

وينتقل المسرح من دور المسرحية الغنائية والتاريخية إلى المسرحية الاجتماعية بمجيء جورج أبيض (-1959) من باريس عام 1910 بعد تلقيه فن التمثيل في فرنسا. وقدّم أعمالاً جادة منقولة عن روائع المسرحيات المترجمة مثل «لويس الحادي عشر » و«أوديب الملك» و«عطيل».

ثم تظهر فرق جديدة مع نجيب الريحاني (-1949) وعلي الكسار (-1957)، وفاطمة رشدي (-1996)، وقد عُرف الريحاني بتمثيله الفكاهي، ثم أنشا فرقته التي قدّم من خلالها الأوبريت (الرواية الغنائية) والكوميديا الاجتماعية الراقية. وبلغ المسرح ذروته على يد عميد المسرح العربي يوسف وهبي (-1982) الذي افتتح مسرح رمسيس عام 1923، وتخرج فيه كثير من عمالقة المسرح، قاموا بتمثيل عشرات المسرحيات المترجمة من روائع الأدب الغربي، فضلاً عن مسرحيات مصرية مثل«كرسي الاعتراف» و«غادة الكاميليا» و«أبناء الفقراء».

وبلغ المسرح الدرامي والشعري ذروته بظهور المسرح الرحباني الغنائي وبطلتة فيروز التي تزيد مسرحياتها على الأربع والعشرين مسرحية وقد عرضت على مسارح بيروت وبخاصة مسرح البيكاديلي، وفي عدّة مهرجانات محلية ودولية، ولم يلبث هذا المسرح أن تعرّض لهزات عنيفة، أهمها حرب 1975 في لبنان، والفراق الذي حصل بين فيروز وعاصي الرحباني، وهناك تجارب مسرحية ناجحة في عدد من الدول العربية أبرزها سوريا والكويت.

المبحث الثاني

بناؤها وأركانها

أولاً: البناء

تتألف المسرحية من فصول ومشاهد، تتفاوت من مسرحية إلى اخرى، فهي أحياناً في ثلاثة فصول مفردة أو أربعة أو خمسة، وكذلك تتفاوت المناظر بحسب موضوع المسرحية، فإذا كان تاريخياً احتاج إلى عدّة مناظر لوجود أحداث كثيرة متلاحقة.

وينقسم بناء المسرحية إلى أجزاء هي:

أ. نقطة البداية (الهجوم) وتحتاج إلى مهارة فائقة في إعداد حوار يُنبئ عن طبيعة الموضوع ومكانه وزمانه وملامح الشخصيات.

ب. **الصراع**: ويأتي من تدرّج الأحداث والمواقف ويشتد حتى يصل إلى الذروة (الأزمة).

ج. **الحل** (القرار): وفيه تنزل الأحداث من الذروة إلى النهاية، حيث الحل.

ثانياً: أركان العمل المسرحي

وتتمثل هذه الأركان: في النص، والممثلين، والإخراج، ومبنى المسرح، والديكور. فلا مسرح من دون نص متميز، ولا مسرح من دون ممثلين محترفين، وللمخرج اليد الطولى في تقديم العمل المسرحي للجمهور، على شكل مشاهد وفصول. وهو الذي يتابع عمل الممثلين، ويتحكم في المشاهد ترتيباً وتنسيقاً وصياغةً.

ويتألف مبنى المسرح من عدة أماكن، هي: حلبة التمثيل، والقاعة وملحقاتها، وأماكن الإدارة، ومستودعات الملابس، والديكورات، ومقاصير الممثلين.

وقد تُقدم المسرحية في مختلف الأمكنة، في الهواء الطلق في ساحة عامة، أو في بناء غير مسقوف، أو في قاعة مقفلة. ولكن لا بد من توافر قاعات تخضع لبعض المقتضيات، مثل: السمع، والرؤية، وعدد المقاعد، وشروط السلامة.

ويؤدي الديكور دوراً مهماً في تقديم العمل المسرحي وفهمه في إطاريه الزماني والمكاني، بحيث تتآلف المشاهد وتبدو في شكلها الطبيعي، وظروفها التاريخية المناسبة.

وليس من شك في أن مستويات المشاهدين الثقافية لها دخل كبير في تحديد مستوى المسرحية، ولكن ذلك لا ينفي وجود مستويات متفاوتة للمسرحية تتراوح بين الجودة

والرّداءة. فما عناصر المسرحية التي تمكننا من الحكم على العمل المسرحي بالجودة أو الرداءة؟ إنها عناصر المسرحية.

عناصر المسرحية

تتألف المسرحية من جملة عناصر، هي: الفكرة، والشخصية، والصراع، والحركة، والحوار، والحدث.

1. الفكرة

لكل مسرحية فكرة أساسية تدور حولها، وترتبط أشد الارتباط بالشخصيات ولغتها وحركتها، من بدايتها إلى نهايتها، دون أن تتداخل معها فكرة أخرى.

والكاتب المسرحي يتخيّر فكرته من مختلف جوانب الحياة المختلفة، سواء السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الأسطورية، تسعفه تجربته الخصبة ووعيه بمشكلات الحياة الإنسانية وقضاياها، وخيال إبداعي يمكنه من بعث الحياة والحركة في شخصياته من خلال الأحداث والمواقف التي تصور هذه الفكرة.

وإذ يستمد الكاتب المسرحي موضوعه من التاريخ، فإن مهمته تقوم على ابتكار عالم خاص تقع فيه الأحداث، وتتصرف الشخصيات ويدور الصراع فيما بينها، من خلال وقائع التاريخ بعيداً عن التسجيل الحرفي لها. ويُخفي الكاتب شخصيته المتمثلة في آرائه وعواطفه، حفاظاً على استقلالها، بحيث لا تكون دمىً متحركة يحركها كيفما يشاء.

وتدور الفكرة في العمل المسرحي حول أزمة أو حادثة تتعرّض لها حياة إحدى الشخصيات خلال فترة زمنية محددة، دون الحديث عن حياتها سواء في الماضي أو في الحاضر أو وصفها داخلياً أو خارجياً. وفي هذا تختلف المسرحية عن الرواية.

2. الشخصية

تقوم المسرحية على شخصية محورية تسمى البطل الأول، تتولى القيادة في العمل المسرحي سواء في الحركة أو في الموقف، وتثير الصراع وتدفع الأحداث إلى نهايتها. وهناك الشخصيات الثانوية التي تتكامل بها المسرحية.

يختار الكاتب المسرحي شخصياته، ويجعلها تختمر في خاطره، ووجدانه، حتى تتشكّل أبعادها الجسمانية والاجتماعية والنفسية:

أ. **البعد الجسماني**: وتتحدد فيه بنية الشخصية ومظهرها الخارجي من حيث الطول أو القصر، والبدانة أو النحافة، والقبح أو الجمال.

ب. **البعد الاجتماعي**: وتتحدد فيه البيئة الاجتماعية التي نشأت فيها الشخصية، والمستوى الاجتماعي الذي تعيش فيه، ومستواها العلمي، والعمل الذي تقوم به.

ج. **البعد النفسي**: ويُحدد مزاج الشخصية وطباعها ونوازعها وخطراتها، التي تعد انعكاساً للبُعدين السابقين.

وما يهمنا في هذه الشخصيات هو أفعالها التي تظهر من خلال الحوار والحركة في العمل المسرحي.

3. **الصراع**

يتولّد الصراع – بصورة عامة – بين الخير والشر، بحيث تكون الشخصيات متناقضة فيما بينها، وهو ما نجده في مواطن متعددة في الحياة. وقد يكون الخلاف بين الشخصيات حول مبدأ ما، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ففي الحياة مواقف كثيرة تؤدي معنى هذا الصراع، تتصل بمشكلات تقع بين الناس، وقد يمتد إلى العالم الداخلي للنفس البشرية.

ولا بد أن يتدرج الصراع في قوته، فينمو نمواً طبيعياً، بحيث يربط الأحداث ويرتبها بطريقة سببية. وقد يكون إلى جانب هذا الصراع الرئيس صراع فرعي، لكنه لا يصرف المشاهد ولا يأخذه بعيداً، ذلك أن الصراع الرئيس هو الذي يبثّ الحياة والحركة في المسرحية، ويجعل الأحداث تتلاحق متفاعلة مع الشخصيات، والوصول بها إلى الذروة (قمة الأزمة) ثم النزول بها إلى النهاية، حيث الحل، وقد تكون النهاية مفتوحة بلا حل، إذ تضعنا أمام احتمالات شتى.

4. **الحركة**

ونعني بها استمرار الأحداث والصراع دون توقف لحظة واحدة، لأن هذا التوقف يؤدي إلى تسرب الملل في نفوس المشاهدين. وتتولد الحركة من الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ومن الصمت الذي يطغى على الموقف أحياناً، والحركة الجسمانية غير المفتعلة، وبذلك تتطور الأحداث وتتأزم المواقف، ويشتد الصراع، وهذا معناه شد انتباه المشاهد، وجعله يتابع العمل المسرحي دون انقطاع.

5. الحوار

الحوار هو العنصر الرئيس في المسرحية، وهو بمنزلة الوزن والقافية في الشعر، إذ لا عمل مسرحي دون حوار. ومن ثم فهو الوسيلة الوحيدة لتصوير الأحداث والصراع والتعبير عن الفكرة الأساسية والتعريف بالشخصيات.

ويدور الحوار بين شخصيتين على الأقل، وقد يكون بين الشخصية ونفسها، فيسمى الحوار الداخلي (المونولوج). ويتوقف نجاحه على تجنب الحشو والاستطراد، بحيث تصدر العبارات والألفاظ بشكل طبيعي، فيقترب من الواقعية، بمعنى أنه يصبح قادراً على تصوير الأحداث والشخصيات بكل أبعادها، ويدفع بالحركة المسرحية قُدُماً حتى النهاية.

وواقعية الحوار لا تعني إنطاق الشخصية بالعامية التي تتحاور بها في الواقع، ذلك أن الأدب ليس انعكاساً للحياة كما هي، بقدر ما هو تصوير لها بلغة راقية.

6. الحدث

يرتبط الحدث بالشخصيات التي تتحرك داخل النص المسرحي أو على خشبة المسرح. وهذه الشخصيات لا تروي أحداثاً، بل هي تقوم بها، ذلك أن الحدث ينمو من خلال الحوار المستند إلى الحركة والفعل معاً.

إن الصراع هو الذي يجعل الأحداث تتلاحق متفاعلة مع هذه الشخصيات، وهي شخصيات متناقضة فيما بينها، على نحو ما نشاهده في الحياة.

المبحث الثالث

أنواع المسرحية

ثمة معايير لتقسيم المسرحية إلى أنواع، فقد تُقسم حسب الموضوع أو الهدف أو اللغة. فتقسيمها إلى مأساة (تراجيديا) وملهاة (كوميديا) يعتمد في أغلب الأحيان على الموضوع والهدف.

أما الأوبرا والأوبريت فتستندان إلى الهدف وعنصر الموسيقا أو الغناء، في حين تتميز الميلودراما بالإثارة الصارخة، ويتميز المسرح الذهني بالصراع بين الأفكار. وأما تقسيم المسرحية إلى شعرية ونثرية فيقوم على معيار اللغة.

وسنقف عند هذه الأنواع بشيء من الإيجاز، مع الإشارة إليها في المسرح العربي:

أولاً: التقسيم حسب الموضوع والهدف

1. المأساة (التراجيديا)

تعد التراجيديا من أقدم أنواع المسرحية، فقد ظهرت عند اليونانيين القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد. وهي فن جاد يستقي موضوعاته من حياة الأبطال والملوك والأمراء والنبلاء، وتنتهي دائماً بهزيمة البطل أو سقوطه، وتهدف إلى إثارة عاطفتي الشفقة والخوف لتصل على حد تعبير أرسطو بهذين الشعورين إلى تحقيق التطهر إلى درجة النقاء والصحة.

كانت الشخصيات عند اليونانيين القدماء تتخذ من أربابهم أو من أبطال البشر الذين يتصلون بالأرباب، واعتمدت على الأساطير الدينية والتاريخية، وتعد تراجيديا «أوديب ملكاً» لسوفوكليس من أقدم وأشهر التراجيديات في الأدب العالمي، إذ استخلص منها أرسطو قواعده ومبادئه التي سادت طويلا وهيمنت على العقل النقدي والأدب العالمي زهاء عشرين قرناً. وفي عصر النهضة في أوربا صار الإنسان هو البطل، واقتصرت شخصيات المأساة على الطبقات الممتازة من البشر. وما لبثت أن امتدت إلى الطبقة الوسطى، ولم تعد البطولة مقصورة على الشخصية السامية الممتازة، وإنما عبرت عن قضايا الناس ومشكلاتهم.

وقد اختفت التراجيديا الكلاسيكية بانتهاء القرن السابع عشر الميلادي، وظهرت الدراما لتعبر عن الإنسان في أفراحه وأتراحه، فهي ليست بالمأساة الخالصة ولا بالملهاة الصافية، وإنما هي مزيج منهما، وما لبثت أن ارتقت في أعمال مسرحية عالمية في عدد من

البلدان الأوربية، في آثار أبسن (النرويج) وتشيخوف (روسيا)، وبيرندلّو (إيطاليا) على وجه الخصوص.

2. **الملهاة (الكوميديا)**

عرّف النقاد الملهاة بأنها «مسرحية تثير الضحك بأسلوب أنيق بعيد عن التهريج»[1] وهي تهدف إلى إمتاع الجمهور وتسليته عن طريق تقديمها لطبائع وعيوب بشرية تثير السخرية والضحك، وتنتهي بنهاية سعيدة.

وكان أرسطو قد وصف الملهاة بأنها تعالج عيباً أو قبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً.... وهي تصور أناساً أقل من المتوسط[2] وتقوم أيضاً على العقل – الذكاء والحكمة – وهذا لا يعني استبعاد العاطفة من مجالها.

أنواع الملهاة

وتنقسم الملهاة بحسب موضوعها وبنائها إلى أنواع هي:

أ. ملهاة الطباع (المزاج) تتناول الطبائع والعادات البشرية في جوانبها السلبية كالبخل أو الطمع أو الغرور، وتعد أرفع أنواع الملهاة، إذ تهدف إلى تحذير الناس من الوقوع في مثل هذه العيوب وفي مثل هذا النوع قد نجد شخصية واحدة متحكمة كما في البخيل.

ب. الملهاة الاجتماعية التي تتناول شرائح اجتماعية في عصر معين وظروف محددة يرى الناس في سلوكهم مايؤذيهم، مثل التجار الجشعين أو الأطباء المهملين لمرضاهم، أو النساء الثرثارات وهكذا.

ج. ملهاة الموقف التي تعتمد على التداخل في المواقف والتضاد بينها، وتكثر فيها الأحداث الكثيرةالمتشابكة التي تتميز بالتناقض في مواقفها، كما هو الحال في مسرحية(أبو دلامة) لعلي أحمد باكثير.

د. الفارس (Farce) وتعتمد على التلاعب اللفظي وغرابة الحركات، وتعد محدودة القيمة الفنية، لأنها تهدف إلى الإضحاك بعيداً عن الأهداف الاجتماعية أو الأخلاقية.

(1) المعجم الأدبي، 266.

(2) انظر: رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئةالمصرية العامة للكتاب 1988، ص87.

ه. الملهاة الباكية Tragi-commotion: مسرحية تجسد التمرد على مبادئ أرسطو، ولا سيما «مبدأ الفصل بين الأنواع» الذي لا يجيز تخلل المشاهد الكوميدية في التراجيديا. وازدهرت في القرن السابع عشر، وتوزعت في نوعين:

- مسرحية جادة، تتحرك خيوطها نحو نهاية مأساوية، وفي المشهد أو المشهدين الأخيرين تتحول نحو نهاية سعيدة.
- مسرحية يمزج فيها العنصران التراجيدي والكوميدي.

و. الفودفيل: مسرحية فكاهية خفيفة، سطحية الهدف، تحتوي على أغانٍ شعبية، وقد ازدهرت ما بين 1890-1930، ولم تلبث أن تقهقرت أمام السينما الناطقة.

3. الدراما (DRAMA)

عُرفت الدراما [1] عند اليونان بوصفها فناً هجيناً، بين المأساة والملهاة، وقد دأب المؤلفون على تقديمها للجمهور مستعينين بشخصيات تقليدية واضحة المعالم، تشارك في الإلقاء والتمثيل، وكان الشعر الدرامي يطلق على هذين النوعين التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة).

وقد مرت الدراما، خلال التاريخ، في مراحل متعددة، فبادئ ذي بدء، لم تُعنَ اللغة اللاتينية بالدراما، ولم يظهر لها أثر في آدابها، ثم ظهر في فرنسا خلال القرن التاسع عشر خليط من الملهاة والمأساة، ما لبث أن تحول إلى مسرحية تقوم على الإضحاك إلى جانب المواقف المثيرة للشجن، وأخيراً طغت الكلاسيكية على الأدب الفرنسي فقد تم الفصل بين العنصرين: المأساوي والهزلي.

وفي الوقت نفسه ازدهر في إسبانيا نوعان من الدراما:

أ. الدراما المقدسة التي أبدع فيها كلدرون آثاراً خالدة.

ب. الدراما المعنية بموضوعات الشرف والحب ونقد العادات الاجتماعية، وبرع فيها سرفنتيس وكلدرون أيضاً وعرفت الدراما في إنجلترا، في روائع شكسبير بشخصياتها المتنوعة والمختلفة خلقاً ومقاماً[2].

---

(1) كلمة دراما مشتقة من الفعل Drao ومعناه (يعمل أو يتحرك). وهو معنى يلتقي مع مصطلح الشعر الدرامي بوصف الشعر الدرامي هو الشعر الحركي.

(2) المعجم الأدبي، 109-110.

ثانيا: التقسيم حسب اللغة

1. المسرح الشعري

عرف اليونان الأقدمون المسرحية الشعرية في القرن الخامس قبل الميلاد، وسادت في أوربا حتى القرن السابع عشر، إذ بدأت تكتب نثراً. وفي العالم العربي عرفت المسرحيات الشعرية الغنائية منذ أواسط القرن التاسع عشر على أيدي الرواد من أمثال مارون النقاش، وأبي خليل القباني. وسلامة حجازي وغيرهم.

وقد مر الشعر المسرحي في الأدب العربي الحديث بمراحل ثلاث، ففي المرحلةالأولى نظم خليل اليازجي عام 1876 مسرحية بعنوان «المروءة والوفاء»، ولم تمثل على المسرح إلا سنة 1888. وقد اتخذ موضوعها من الحياة العربية في عهد النعمان بن المنذر ملك الحيرة. وقام محمد عثمان جلال بتمصير مسرحيات «موليير» الهزلية بأسلوب الزجل، ولكن هاتين المحاولتين لم ترقيا إلى المستوى المطلوب.

وفي المرحلة الثانية ألف أبو خليل القباني بعد قدومه إلى مصر عدّة مسرحيات استوحاها من التاريخ العربي والإسلامي مثل «عنترة» و«هارون الرشيد» ولكنه كان يخلط فيها الشعر بالنثر المسجوع، وكانت لغتها ركيكة قريبة من العامية، فضلا عن غلبة الطابع الغنائي عليها، مما يخرجها عن خصائص الشعر التمثيلي.

وفي المرحلة الثالثة كانت محاولات أحمد شوقي في الشعر التمثيلي أكثر نجاحاً من محاولات سابقيه، بحيث أجمع النقاد على أنه هو رائد المسرح الشعري، وكانت محاولته الأولى وهو طالب في باريس اذ نظم مسرحية علي بيك الكبير،ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائي، إلى أن بويع بإمارة الشعر عام 1927، وطلب إليه الأدباء والنقاد والشعراء أن يُتوّج فنه الشعري بنظم الشعر التمثيلي.

واستجاب شوقي لهذه الدعوة، فكتب في سنواته الأخيرة (1927-1932) عدة مسرحيات شعرية، ومسرحية نثرية واحدة،هي «أميرة الأندلس» أما مسرحياته الشعرية فهي: «مصرع كليوباترا» و«قمبيز» و«علي بك الكبير» (استمدها من التاريخ المصري) و«مجنون ليلى» و«عنترة» (استمدهما من تاريخ الأدب العربي القديم). و«الست هدى» وهي الملهاة الوحيدة لشوقي، (واستمدها من الحياة الاجتماعية المصرية)، إذ عالج فيها عيباً من عيوب المجتمع العربي في مصر، هو تهافت الرجال على الزواج من المرأة الغنية.

وقد أجمع النقاد على أن أحمد شوقي لم يلتزم بأصول المسرح الشعري،فلم يتقن مبدأ الصراع المسرحي، ولم تكن الحبكة المسرحية عنده محكمة، ولم يتخلص من الطابع الغنائي.

وتابع عزيز أباظة (– 1973) منهج شوقي المسرحي، فكتب عدداً من المسرحيات الشعرية هي: «قيس ولبنى» و«شجرة الدر» و«العباسة» و«غروب الأندلس» و«عبد الرحمن الناصر» و«عروس الأندلس» و«شهريار» و«قافلة النور»، وقد استوحاها من أحداث التاريخ العربي والإسلامي». وله مسرحية اجتماعية هي «أوراق الخريف. وتخلص عزيز أباظة من العيوب التي وقع فيها شوقي، إلا أنه لم يتخلص من الغنائية التي برزت في شعره، كما ظلت لغته بعيدة عن طبيعة الحوار المسرحي.

وجاء بعد الرواد عدد من الشعراءساهموا في ازدهار المسرح الشعري، منهم: علي أحمد باكثير، وعمر أبو ريشة، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومعين بسيسو وصلاح عبد الصبور، وغيرهم.

وما لبث أن توارى الشعر المسرحي، لعوامل عدة منها: صعوبة كتابته، وما يتطلبه من جمهور واعٍ.

وسنقف مع نموذجين من الشعر المسرحي، أولهما لأحمد شوقي، والثاني لعزيز أباظة.

من فن الشعر المسرحي

أ. مشهد من الفصل الخامس من مسرحية (مجنون ليلى) لأمير الشعراء أحمد شوقي

تمهيد للمشهد

مكان الرواية : بادية نجد

وزمانها : صدر الدولة الأموية

ومن أشخاص المشهد:

المهدي : أبو ليلى من بني عامر

ورد : زوج ليلى من ثقيف

قيس : ابن عم ليلى وحبيبها

زياد : راوية قيس وصديقه

بشر : رجل من بني عامر

مجموعة من الصبيان والمارّة.

والأحداث السابقة للمشهد تحكي لنا الحب العذري الذي جمع ليلى وقيساً، وكان شاعراً مرهف الإحساس، تغزّل بليلى وسرت الأنباء بغزله في حي بني عامر حتى عَمَّتْ نجداً، فتدخلت التقاليد العربية لتمنع زواج الحبيبين، وتتزوج ليلى من ورد، وهو إنسان كريم من ثقيف ذو كبرياء وسماحة، فأحسن رعاية ليلى التي غلب عليها الوجد فماتت مصونة عذراء.

وتبدو صورة المشهد في مقابر على سفح جبل (توباد) وجمع من بني عامر وقد انتهوا من دفن ليلى، ويبدأ المُشَيِّعون في الانصراف وهم يُعَزُّون المهدي أبا ليلى، وكلهم باكٍ حزين، وفي أثناء انصرافهم يمر رجل في الطريق فيسأل أحد الصبية:

المار : قبرُ من يا صبي؟

الصبي : قبرها يا أبي

المار : امرأة؟

الصبي : نعم

المار : ومن تكون؟

الصبي (مشيراً إلى المهدي) : بنت ذا الرجل

ليلى ابنة المهدي : الست من نجد؟

صبي آخر : أجل قد دُفنت ليلى وما جفَّ لها لحد

وذا الشيخ أبو ليلى وذا صاحبها ورد

هنا الوالد والزوج

المار : وقيسٌ

الصبي : لم يجئ بعد

ورد : تجمّلْ أبا ليلى

المهدي -مصافحاً إياه- تجمَّلْتُ طاقتي ولست بخوّارٍ قليل التجلُّدِ

حملتَ فضول الناس يا وردُ حقبةً إذا قمت من باغ عثرت بمعتدي

يعيشون في عِرضي فمن كل مقولٍ ومن كل مقراض؛ ومن كل مبردِ

ويا ورد لو لم تُرخِ سترا على ابنتي لظلّتْ بعرض في البوادي مبدد

حفظتَ ابنتي حفظ الشقيق ومرّضتْ ببيتك تمريض الصغير الممهد

وصيَّرت ليلى في حِماكَ وخدرُها كعذراء ديرٍ أو كدُمية معبد

لقد صنتها يا وردُ فاذهب فما أنا بناسٍ لك المعروفَ أو جاحدَ اليد

وليلى فتاةٌ حرةٌ بنتُ حرةٍ أحبت غلاماً سيداً وابنَ سيّد

وأعلم أني كنت حربَ هواهما وكنت مع الواشي، وعون المفنِّدِ

(ينصرفان، ويبدو المسرح خالياً، ثم يظهر قيس وزياد، حيث لا يعلم قيس بموت ليلى):

قيس:

جبلَ التوبادِ حيّاك الحيا وسقى الله صبانا ورعى

فيكَ ناغينا الهوى في مهده ورضعناه فكنتَ المرضعا

وحدونا الشمسَ في مغربها وبكرنا فسبقنا المطلعا

وعلى سفحكَ عشنا زمنا ورعينا غَنَمَ الأهلِ معا

هذه الربوةُ كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها اربُعاً وانثنينا فمحونا الأربعا

وخططنا في نقى الرمل فلم تحفظِ الريحُ ولا الرملُ وعى

لم تزل ليلى بعيني طفلةً لم تزد عن أمسِ إلا إصبعاً

ما لأحجارك صُمّاً كلما هاج بي الشوقُ أبت أن تسمعا

كلما جئتكَ راجعتُ الصِّبا فأبت أيامُهُ أن ترجعا

قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتهونُ الأرضُ إلا موضِعا

(يظهر بشر قادماً إلى المقبرة من ناحية الحي).

بشر : عزاءً قيسُ

قيس : مَنْ، بشرٌ؟

بشر : أجل

قيس : فيمن تعزيني؟

أنـــا الميـــت يـــا بـــشر وإنْ أخَّـــرَ تكفيـــني

(يضطرب بشر، وقد أدرك جهل قيس، وحرج الموقف، ثم يميل هامساً):

بشر:

يجهـــلُ قـــيسٌ موتها ولـــم أخَـــلْ أن يجهلـــهْ

ويـــحٌ لـــه وويـــحٌ لـــي مـــاذا عـــسى أقـــول لـــهْ

إنّ الحبيـــبَ نعيُـــهُ إلى الحبيـــب مُعـــضلهْ

إنـــي أخـــاف إنْ أنـــا خبرتـــه أن أقتلـــهْ

(تغرق عينا بشر بالدموع)

قيس : ما جرى؟ ما الذي أثارك ابن العم؟

ما هذه الدموع البوادر؟

بشر : قيس لاشيء

قيس:

بـــل كتمـــتَ جلـــيلا هـــذه وجمـــةُ النَّعِـــيِّ الحُـــاذر

بشر : قيس

قيس:

لا _ لا تَجِـــمْ لا تُخـــفِ شـــيئا أنـــا يـــا بـــشرُ بالفجيعـــة شـــاعر

خُلِجَـتْ قبـل نلتقـي عـينيَ اليـــسرى وريـع الفـؤادُ روعـة طـائر

بشر:

أعفـني، أعفـني بربِّـك مـا أنـ ـتَ علـى مـا أقولـه لـك قـادر

قيس : أهْيَ ماتت؟

بشر : أجل قضت أمسِ

قيس : واليلاه

بشر : لله ما أشد المقادر!

[يقترب قيس إلى القبر باكياً فيكبّ بوجهه على حجر من أحجاره]

قيس:

أعـينيَّ هـذا مكـانُ البكـاءِ	وهـذا مَسيلُكِ يـا أدمـعُ
هنـا جـسمُ ليلـى هنـا رسمُهـا	هنـا رمقـي في الثـرى المـودَعُ
هنـا فـمُ ليلـى الزكـيُّ الـضحوك	يكـاد وراء البلـى يلمـع
هنـا سـحر جفـن عفـاه الـتراب	وكـان الرُّقـى فيـه لا ينفـع
هنـا مـن شـبابي كتـابٌ طـواه	ولـيس بناشـره البلقـع
هنـا الحادثـاتُ، هنـا الأمـلُ الحلـوُ	يـا ليـلُ، والأمـلُ المتـع
طريـدَ المقـادير هـل مـن يجـيرُ	ك منهـا سـوى المـوتِ أو يمنـعُ
تُـذلُّ الحيـاة لـسلطانها	وللمـوت سـلطانها يخـضع
طريـدَ الحيـاة الا تـستقرُّ	الا تـستريحُ الا تهجـع؟
بلـى قـد بلغـتَ إلى مفـزعٍ	وهـذا الـترابُ هـو المفـزع

ب. مشهد من مسرحية «أوراق الخريف» للشاعر عزيز أباظة

واستمع إلى عزيز أباظة في المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية «أوراق الخريف» والشخصية الرئيسة في هذا المشهد هي «أم الهنا»، وهي عانس متبرمة ساخطة،

تضيق بأخبار من يُقدمون على الزواج من الشباب، وتعيش في بيت أخيها «قاسم» وزوجته «وداد» وابنته «إقبال».

أم الهنا:

هـــذي حيـــاةٌ كلُّهـــا متاعـــبُ
البيــــتُ والجـــيرانُ والأقــــاربُ
لا أعــــرفُ الراحـــــةَ والأمانـــا
كأنمــــا أعاشــــرُ الـــشيطانا
النـــاسُ هـــل هـــمْ سـيئون أو أنـــا؟
مَـــن مجـــرمٌ وَغـــدُ الطِّبـــاع بيننـــا؟
لا شـــكٌ أن الظلـــمَ في دمـــائهم
وأنـــــني ضـــحيةُ اعتــــدائهم!

(تدخل فاطمة[1] ومعها أربع زجاجات فارغة)

فاطمة (في خوف): هذي زجاجات الدواء خاويه

أم الهنا : والله قد شربتُها يا غاويه!

فاطمة : شربتِها؟!

أم الهنا : نعم!

فاطمة : وما انتفاعي؟

أم الهنا (تعدّ على أصابعها):

عنـــدك الـــف ســـببٍ وداعِ
لتحـــرميني أولاً مـــن مِلْكـــي
وثانيــــاً حقـــداً ومقتـــاً منـــكِ
وثالثـــاً كـــي تفرحـــي وتنعمـــي

(1) خادمة تعمل في الدار.

أن زاد دائـــــي وتـــــوالى المـــــي
ورابعــــــاً تـــــستعجلين مـــــوتي
وهــــذا مُنـــى ربَّـــةِ هـــذا البيـــت[1]

إقبال[2] (في خوف): هذا اتهامٌ ظالمٌ تأدبي

أم الهنا : تأدبي

علَّمــــك المكتـــب ســـوءَ الأدب!
إنَّ بنـــاتِ اليـــوم هَـــمٌّ ونكـــد
ليـــت الـــتي قـــد ولـــدتكِ لم تلـــد
يـــا لعنـــةَ الله انزلـــي بهنَّـــهْ
لا ترحمـــي واحـــدةً منهنَّـــهْ

إقبال (وهي تحاول غيظ عمتها):

إن فنيـــتْ يـــا عمـــتي البنـــاتُ
توقفـــتْ عـــن ســـيرها الحيـــاةُ

أم الهنا : وكيف ذا؟

إقبال : ينقطع النتاج

إذا اســـتحالَ عمـــتي الـــزواج

أم الهنا:

ومـــن بهـــذا كلـــه أنبـــاك؟ لا تكـــذبي

إقبال : أنبأني إدراكي

أم الهنا:

لا ينبـــئ الإدراكُ إلا مـــن درسْ

(1) تشير إلى وداد زوجة أخيها

(2) بنت أخي أم الهنا.

هـــذا لعمـــري دَنَـــسٌ مـــن الـــدنسْ

إنَّ الـــزواجَ نِقْمـــةٌ مـــن الـــنِّقَمْ

تُـــستعبد الحـــرَّةُ فيـــه مـــن قِـــدَمْ

إقبال (في خبث): من أجل هذا مِلتُ عنه؟!

أم الهنا : أي نعم!

وكـــان خُطَّـــابي ولا حَـــصْرَ لهـــم!

(في مرارة):

رددتهـــمْ مُكرمـــةً حيـــاتي

وبعـــد ردي خطبـــوا لِـــداتي

(في اعتزاز)

إقبـــالُ يـــا بـــنتي خُـــذيني مـــثلاً

أكرمـــتُ نفـــسي فازدريـــتُ الـــرجلا!

(تهُبُّ أم الهنا واقفة وقد تقلَّصت عضلات وجهها في سعال شديد، تخرج فاطمة وإقبال لإحضار ماء بعد أن تمتحنا القُلَّة فيظهر أنها فارغة).

أم الهنا (مستمرة وتشير بيدها مهددة):

يـــا لـــي مـــن منبـــوذة جـــدباء

موحـــشة كـــالقبر في البيـــداء

مكروهـــة وقـــد كرهـــت نفـــسي

مطـــرودة بـــين بنـــات جنـــسي

أعـــيش كـــالعين بغـــير نـــور

والعـــشبُ تحـــت الظِّلـــل المهجـــور

أو كـــذوات الـــشوك مـــن بـــين الـــشجر

جـــرداء لا ظـــل لهـــا ولا ثمـــر

تتبين من مسرحية (أوراق الخريف) التي تحكي قصة أسرة سعيدة تعرضت لعوامل اجتماعية كادت تهدم سعادتها، أن التفرقة الحاسمة بين المأساة والملهاة كما قررها النقاد الأقدمون لم تعد قائمة. ففي بعض المسرحيات الحديثة كأوراق الخريف تمتزج عناصر المأساة والملهاة معاً. كذلك لم تعد المأساة مقصورة على أحداث تاريخية أو خيالية خارقة، ولا على شخصيات تتسنم مكانة اجتماعية عالية، فقد ظهرت المسرحية التي تتناول مشكلة اجتماعية، ويشترك في أحداثها أشخاص عاديون.

ونلاحظ أن الشاعر استعمل الحوار في تحليل شخصية (أم الهنا) تحليلاً دقيقاً يُظهرنا على العقدة النفسية التي تحكم تصرفاتها، والتي ترجع إلى عدم زواجها في شبابها، وهي تعذب نفسها هذا الشعور فتظن أنها مكروهة منبوذة، ولذلك تجابه بالعداء كل من في البيت مع أنهم يُكنّون لها الحب والعطف ويتفانون في خدمتها، بل إنها تُجابه بعداء الجيل الجديد من الفتيات لحصولهن على فرصة التعليم وإقبالهن على الحياة، في حين أنها لم تنل حظها من العلم وقد أدبرت عنها الحياة فصارت بلا زوج أو ولد.

ونلاحظ أيضاً أن الشاعر كان أوسع تصرفاً في القوافي من شوقي مما أعطى حواره حيوية وقدرة على تحليل شخصية (أم الهنا) في هذا المشهد[1].

2. **المسرح النثري**

ارتبط الفن التمثيلي بالشعر منذ نشأته، ولكن مالبث أن تسرّب إليه النثر منذ القرن السابع عشر، وأصبح أداة الصياغة فيه. ولعل هذا التحول من الشعر إلى النثر يعد تطوراً تاريخياً، انحسرت فيه القواعد الكلاسيكية للمسرح، واستقل هذا الفن عن الشعر على نحو ما استقل عن فنون أخرى كالموسيقا والرقص.

وبهذا الاستقلال انصرف الفن المسرحي نحو خدمة الجماهير، ومعالجة قضاياها الواقعية واليومية. وحلّت شخصيات عادية محل الشخصيات العالية من ملوك ونبلاء، ولا شك أن الشخصيات العادية لا تتواءم مع الشعر وإنما تتلاءم مع النثر. وهكذا نزل المسرح من عليائه إلى مستوى الجماهير.

وتجدر الإشارة إلى أن الكوميديا اليونانية كانت تكتب شعراً، وكانت وثيقة الصلة بقضايا الحياة ومشكلاتها، إلا أن ما كتبه أرسطو عن الكوميديا لم يصلنا، وإنما وصلنا ما كتبه

(1) انظر: شكري عياد (مع آخرين)، البلاغة والنقد، ص 88.

عن التراجيديا. وهو ما جعل النقاد يقولون إن المسرحية بدأت تتجه نحو الواقع، ومن ثم تحولت عن الشعر إلى النثر.

3. المسرح الذهني

هو مسرح يخاطب الذهن لاالعاطفة بالدرجة الأولى، ولهذا يطلق عليه «مسرح الأفكار» ترمز فيه الشخصيات إلى أفكار، ويكون الصراع فيه صراع بين أفكار. ومن ثمّ فإن المسرحيات الذهبية تستعصي على التمثيل، كما يرى توفيق الحكيم إذ يعترف بأنه لم يفكر في أن تظهر أعماله على المسرح الحقيقي. وقد كتب الحكيم بعد عودته من باريس سنة 1928 مسرحيات ذهنية، هي: «أهل الكهف» سنة 1933، و«شهرزاد» سنة 1934، و«بيجماليون» سنة 1942، فالمسرحية الأولى تجسد الصراع بين الإنسان والزمن، وتجسد الثانية الصراع بين الإنسان والمكان، في حين تجسد المسرحية الثالثة الصراع بين الفن والحياة، إذ حاول أن يتناول في الرجل أبعاده الطبيعية الحياتية، وأبعاده من حيث هو فنان يغيب عن الحياة وشؤونها اليومية وأشيائها الواقعية.

الكتابة المسرحية:

مرّت الكتابة المسرحية بأطوار ثلاثة هي: التمصير، والترجمة، والتأليف.

أ. الطور الأول: التمصير

وقد بدأت الكتابة المسرحية عن طريق التمصير، وكان أول من بدأه بأسلوب فني محمد عثمان جلال الذي نقل مسرحيات موليير الهزلية بأسلوب الزجل، وهي في أصولها الأولى منظومة شعراً. وقد أسرف المصريون في وضع الأشعار التي تُغنى في المسرحيات إرضاء للجمهور الذي كانت تجتذبه الأغنية والفكاهة المبتذلة والنكات الشعبية.

وتحولت بعض الفرق إلى المسرح الغنائي وعلى رأسها فرقة الشيخ سلامة حجازي.

ب. الطور الثاني: الترجمة

تمثل الترجمة خطوة متقدمة نحو التأليف المسرحي، وتفاوتت مستوياتها، بين ترجمة أمينة، وترجمة بتصرف ترضي أذواق الجمهور قد تصل إلى حد الابتعاد عن العمل الفني وتشويهه، ومن أشهر المسرحيات المترجمة: «الجاهل المتطبب» لموليير و«غرام وانتقام» لكورني، و«أندروماك» لراسين، و«شهداء الغرام» و«مكبث»، و«هملت» و«عطيل» و«تاجر البندقية» لشكسبير. ويعد خليل مطران من أفضل المترجمين لمسرحيات شكسبير.

ج. الطور الثالث: التأليف

وقد بدأ التأليف المسرحي على أيدي نخبة من الكتاب، نذكر منهم:

- فرح أنطون (-1922) الذي قدّم للمسرح: «ابن الشعب» و«والسلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» و«مصر الجديدة ومصر القديمة» وهي مسرحية اجتماعية صوّر فيها عيوب المجتمع وما تسرّب إليه من مفاسد الحضارة الغربية.
- إبراهيم رمزي (-1949): وتعد مسرحية«أبطال المنصورة» التي كتبها سنة 1915 خير مسرحياته جميعا، وهي مسرحية تاريخية عرض فيها صورة حية من البطولات العربية الإسلامية إبان الحروب الصليبية.

ونمضي فنلتقي بمحمد تيمور الذي مات في ريعان العمر في سنة 1921، وكان قد درس التمثيل في فرنسا، ثم عكف على التأليف المسرحي، فكتب أربع مسرحيات هي: «العصفور في قفص» و«عبد الستار أفندي» و«الهاوية» و«العشرة الطيبة» والأخيرة هي وحدها التي اقتبسها عن مسرحية فرنسية ومصّرها.

ويطلع علينا توفيق الحكيم (-1987) الذي بدأ إنتاجه المسرحي عام 1918 بمسرحية رمزية يسخر فيها من الاستعمار الانجليزي، وهي بعنوان «الضيف الثقيل»، ثم تتابعت أعماله المسرحية فكتب مسرحيات اجتماعية وذهنية ورمزية.

وقد ركز النقاد على مسرحياته الذهنية التي تستعصي على التمثيل، اكتفى فيها الحكيم بمعالجة قضايا إنسانية عامة مثل الصراع بين الإنسان والزمن «أهل الكهف» وقضية الفن والحياة أو الواقع والمثال «بيجماليون». والصراع بين أفكار متباينة «نهر الجنون».

ويعد علي أحمد باكثير (-1969) أحد الرواد الأوائل لفن المسرحية العربية. وقد يعدّ الرائد الثاني لهذا الفن، وتعدّدت أعماله فتجاوزت أربعين مسرحية.. لكن النقاد يرون أن مسرحياته التاريخية والدينية والاجتماعية اتخذت مساراً فنياً راعى فيه أصول الفن وقواعده وحدوده، وتفرّد بميزة بين نظراته من الكتاب المسرحيين هي توظيف مسرحه توظيفاً عربياً وإسلامياً قومياً.

ثم ظهر جيل من الكتاب قاربَ أصل الحكايات العربية وعالجها درامياً، منهم: سعد الله ونوس في «مغامرة رأس المملوك جابر» وممدوح عدوان في «حكايا الملوك» ورياض عصمت «لعبة الحب والثورة» من سوريا، ويوسف إدريس في «الفرافير» ومحمد دياب في «ليالي الحصاد» من مصر.

المبحث الرابع

اتجاهات جديدة في فن «المسرحية»

تطورت المسرحية وفق الاتجاهات الأدبية المعروفة، فمن الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الواقعية إلى الرمزية (أو الرومانسية الجديدة أو الانطباعية) التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر. وما لبث أن شهد المسرح في القرن العشرين ظهور اتجاهات أخرى، لم تخضع لمبدأ المحاكاة الذي نادى به أرسطو، بحيث أصبح العمل المسرحي بعيداً عن مبدأ الإيهام بالواقعية، الذي يوحي للمشاهد بأن ما يراه هو الحقيقة أو الحياة أو ما يشبه الحياة.

وهكذا أخذت تظهر اتجاهات جديدة في «المسرحية» انطلقت من رؤية جديدة للحياة ومفهوم متطور للعمل المسرحي، تجلّى في مسارح عدة، منها: المسرح التعبيري، والمسرح الملحمي، ومسرح العبث، والمسرح التسجيلي الوثائقي، وغيرها.

المسرح التعبيري Expressionism

نشأ المسرح التعبيري في ألمانيا بوصفة جزءاً من طلائع الحركة التعبيرية في الفن والأدب، التي بلغت أوجها خلال الحرب العالمية الأولى وانتهت قبل سنة 1925. وقد سعت هذه الحركة إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأحداث في الفنان.

وهكذا لم يعد العمل المسرحي يقوم على وحدة الحدث، وإنما اعتمد على وحدة أنا الشخصية المركزية، ولجا إلى المبالغة والخروج على سياق الزمن المألوف، واستخدم أدوات حديثة من ديكور وإضاءة وحركة، ومن ثم مال إلى الرمزية، وتميز أسلوبه بالشاعرية واللغة المكثفة. ومن أبرز أعلام المسرح التعبيري الكاتب السويدي أوجست سترندبرج (-1912) صاحب مسرحية «الطريق إلى دمشق» التي تتصف بالسوداوية والإحساس بالغربة، إذ يجري الحوار بين شخصيتين غامضتين، لا يعرف الواحد منهما علاقته بالآخر، حيث تختفي الأسماء، ويدور بينهما الحوار على النحو التالي: [1]

الغريب: أهذه أنتِ! كدت أعرف أنك ستجيئين.

السيدة: كنتَ في حاجة إليّ، لقد أحسست بذلك.. لكن لماذا تنتظر هنا؟.

الغريب: لا أدري. لا بد أن أنتظر في مكان ما.

---

(1) انظر: فنون النثر العربي الحديث، ص 145.

السيدة: ومن تنتظر!

الغريب: وددت لو استطعت أن أخبرك طوال الأربعين سنة الماضية، ظللت أنتظر شيئاً ما: أظن أنهم يسمونه السعادة أو نهاية الشقاء (لحظة صمت) ها قد عادت تلك الموسيقا اللعينة مرة أخرى. اسمعي! لكن لا تذهبي، رجوتك سيعتريني الخوف لو ذهبت.

المسرح الملحمي

يعد المسرح الملحمي ثورة عارمة على المسرح التقليدي، إذ يقدم مفهوماً جديداً للمسرح ووظيفته ورؤيته للعلاقة بين المسرح والجمهور. وقد نشأ في ألمانيا على يد الكاتب الألماني برتولد بريخت (-1956) وأطلق على مسرحه الجديد هذه التسمية، بوصفه يشبه الملحمة في الحوار والسرد ورواية الأحداث.

يقوم هذا المسرح على وحدة الحدث ووحدة العمل المسرحي وتناغم عناصره والتحامها، خلافاً لما عليه الحال في المسرح الأرسطي القائم على مبدأ المحاكاة ومشابهة الواقع. وإنما غاية المسرح الملحمي هو نقل المشاهد من دور المتفرّج إلى دور المشارك، بحيث لا يندمج مع المسرحية بل ينفصل عنها ويكتفي بمراقبتها، ونقدها، كما أن الممثلين لا يتقمصون أدوارهم بل يقومون بالتعليق على الشخصية المسرحية. وهو ما يسميه «بريخت» بـ «التغريب» أي أن تظل شخصيات المسرحية وأحداثها «غريبة» إلى المشاهد، فلا يندمج فيها، بل يبقى «غريبا» عليها ليفهم الموقف الإنساني فهماً جيداً.

إن المسرح الملحمي يرفض مبدأ «الحتمية» في سلوك الشخصيات وتطور المواقف، بوصفها مواقف اجتماعية قابلة للتغيير أو التعديل. فهو يركز على فهم العلاقات الاجتماعية أكثر من تركيزه على الشخصيات، خلافاً لما عليه الحال في المسرح التقليدي الذي يأتي بالأحداث لتوضيح الشخصية.

كتب «بريخت» عدة مسرحيات، منها مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» التي ترجمها عبد الرحمن بدوي إلى اللغة العربية. وكان لهذا المسرح أثر في عدد من الكتاب العرب ولا سيما سعد الله ونوس في مسرحيته «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وفي غسان كنفاني في روايته «عائد إلى حيفا».

مسرح العبث

مفهوم جديد من المسرح العالمي المعاصر، ثار على العقل والمنطق، وانطلق من مبادئ جديدة تنكر العقل في الحياة، وترى أن الحياة كلها عبث ومواقف غير معقولة ولا منطقية لأنها لا تستند إلى أسس من القيم المتعارف عليها. وقد ظهر هذا المسرح بعد الحرب العالمية الثانية، في الخمسينات من القرن الماضي، إذ فقد بعض الأدباء الإيمان بالعقل والمنطق بسبب هذه الحرب الطاحنة وما ظهر فيها من أسلحة الدمار الشامل. ويعد مسرح العبث تعبيراً عن روح العصر أو عن فلسفة معينة للوجود.

دار في فلكه بعض الأدباء المعاصرين، على رأسهم يوجين يونيسكو صاحب مسرحية «الكراسي» التي جعل موضوعها «العدم» أو «اللاشيئية» والتي تنعكس في الكراسي الخالية والمسرح الخالي والحياة الفارغة التي تصورها المسرحية، وتوحي أيضاً بانعدام التواصل بين الناس، وبعجز اللغة عن التعبير، وهو ما يتضح في الخطبة التي لا يلقيها الخطيب الأصم الأبكم في نهاية المسرحية. ويليه صموئيل بيكيت صاحب مسرحية في «انتظار جودو» التي توحي بمعنى الانتظار الدائم بلا جدوى لشيء غير معروف.

وفي الأدب العربي كتب توفيق الحكيم مسرحية عبثية بعنوان «يا طالع الشجرة» وسنقف عند مقطع منها لعله يوضح معالم هذا المسرح[1].

المفتش: يظهر أنك عرفت..

الدرويش: العارف لا يُعرّف

المفتش: إذاً لا حاجة بي إلى الشرح...

الدرويش: هناك في ضاحية الزيتون...

المفتش: ضاحية الزيتون؟

الدرويش: هناك سوف تجد...

المفتش: أجد ماذا؟...

الدرويش: الشجرة.. في الشتاء تطرح البرتقال.. وفي الربيع المشمش... وفي الصيف التين... وفي الخريف الرمان...

---

(1) يا طالع الشجرة، القاهرة، دار مصر للطباعة، د.ت، ص 84-86.

المفتش: شجرة واحدة؟

الدرويش: واحدة، كل شيء واحد.. هناك: الشجرة، والبقرة، والشيخة خضرة... كل شيء أخضر.. كل شي أخضر...

المفتش: كل شيء أخضر؟! هكذا كلام مطمئن...

الدرويش: إلى حين..

المفتش: أو ترى شيئاً مكدراً؟

الدرويش: لا تُلقِ عليّ أسئلة! قلت لك لا تُلقِ عليّ أسئلة!

المفتش: هناك سؤال لا بد لي من أن ألقيه عليك: هل تسمح أن أكون من مريديك؟

الدرويش: لماذا؟

المفتش: لأني أشعر وأنا في جوارك بالطمأنينة.

الدرويش: أنت لست في حاجة إلى الطمأنينة. من يركب القطار دون انتظار لحظة وصول.. هو دائماً مطمئن...

المفتش: هذا صحيح... ولكن؟

الدرويش: ولكنك تكثر النظر من النافذة... فترى الأشجار عندئذ تفرّ.

المفتش: هذا صحيح أيضاً ولكن ؟ (القطار يصفر..)

الدرويش: عملك يدعوك يا حضرة المفتش...

المفتش: بدأت أسأم هذا العمل.. خمسة وثلاثون عاماً في القطار.. أليس لي الحق أن أسأم؟!

الدرويش: ولكن القطار لا يسأم...

المفتش: لأنه لا يعرف السأم...

الدرويش: إنه يعرف فقط السير... السّير... السّير.... السّير... السّير... السّير.. أليس من الخير أن تكون قطاراً؟!

المفتش: لقد كنت قطاراً....

الدرويش: عندما كنت طفلاً...

المفتش: نعم

الدرويش: ولم تشعر بالسأم؟

المفتش: لا..

الدرويش: نعم.. ما أحلى تلك الأيام التي كنا فيها قطارات!...

استلهم توفيق الحكيم مسرحية... «يا طالع الشجرة» من التراث الشعبي في إطار اللامعقول. من ذلك الكلام الذي كان الأطفال يرددونه قديماً وما زالوا يرددونه:

يـــــا طـــــالع الـــــشجرة

هـــــات لـــــي معـــــك بقـــــرة

تحلـــــــب وتـــــــسقيني

بالملعقـــــــة الـــــــصيني

فهذا كلام غير معقول، إذ لا توجد بقرة فوق الشجرة، وبرغم ذلك كان الأطفال يرددونه في نشوة ومرح إلا أن الكاتب التقط هذا الكلام الشعبي واستلهمه في هذه المسرحية؛ وهي مسرحية تمثل اتجاها جديداً في مسرح الحكيم، هو مسرح العبث حيث نجد أشياء غير معقولة، لشجرة تطرح البرتقال والمشمش والتين والرمان، لا وجود لها في الطبيعة، وهي صورة لا تخضع للمنطق، يلفّها الغموض والغرابة، لكنها توحي بإحساس معين أراد الكاتب أن يوصلة إلينا، أي رؤياه الخاصة للحياة، إنه أراد بهذا الخلط العجيب للشجرة أن ينفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة، تعي ما هو خفيّ في الحياة.

وتبقى كلمة حول موقف الحكيم من مسرح العبث، إذ وجد أننا أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية في مختلف الاتجاهات الفنية، إلا أنه يدرك في الوقت ذاته، أننا ما زلنا في حاجة ماسّة إلى المسرح الواقعي، ولا داعي لمثل هذا المسرح غير الواقعي إلا في أضيق الحدود.

وعلى أية حال فإن هذا المسرح الذي لقي رواجاً في بداية ظهوره في الغرب، وامتدت آثاره إلى أرجاء العالم، بما فيه العالم العربي، فقد مكانته وقل شأنه حتى في البلاد التي ازدهر فيها، ولم يعد سوى حركة مسرحية في تاريخ التأليف المسرحي، فضلاً عن أنه لا يتواءم مع طبيعة المجتمع العربي. ولا يعبر عن قضاياه ومشكلاته الاجتماعية.

المسرح التسجيلي الوثائقي Documentary Drama

قوامه تحويل السجلات والمحاضر والبيانات الإحصائية والنشرات والخطب والمقالات والتصريحات والتقارير الصحفية والإذاعية والصور والأفلام وغيرها من شواهد العصر، إلى وسائل مسرحية معبرة، تهدف إلى توعية المشاهد وجعله مشاركاً فيها.

ويعد «بيتر فايس» رائد المسرح التسجيلي، ومن مسرحياته التسجيلية مسرحية «أنشودة أنغولا» التي يصور فيها فظائع الاستعمار البرتغالي في أنغولا وكفاح الشعوب الإفريقية في سبيل الحرية والاستقلال، وتواطؤ الدول الاستعمارية مع البرتغال في قهر إرادة شعب أنغولا. ولا شك أن المسرح التسجيلي يشترك في هذا الهدف مع المسرح الملحمي، وينبذ مثله المسرح التقليدي، أو حركة الحدث من عرض إلى أزمة وانفراج أو بداية ووسط ونهاية، ويستعيض عن ذلك بتسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي بوسائل غير مألوفة.

الفصل الثاني عشر

المسرحية (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول: موقف من مسرحية (ابو دلامة)

المبحث الثاني: مسرحية الرسالة

الفصل الثاني عشر

المسرحية (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول

موقف من مسرحية (أبو دلامة)

لعلي أحمد باكثير[1]

تدور هذه المسرحية حول مواقف ضاحكة لشخصية "أبي دُلامة" التي استوحاها الكاتب من تاريخ أدبنا العربي القديم، فأبو دلامة (-161هـ) من شعراء العصر العباسي، عاش في القرن الثاني الهجري، وكان معاصراً لخلفاء بني العباس الثلاث الأوائل وهم السّفاح، والمنصور، والمهدي. وكان من أصل حبشي، اشتهر بمواقفه الساخرة وإضحاكه الناس حتى في أشد المواقف حزناً وأسى، وقد استطاع الكاتب أن يستوحي من تاريخ هذه الفترة عشرين شخصية أخرى تشترك مع أبي دلامة في تمثيل أحداث هذه المسرحية الضاحكة التي جعلها الكاتب في أربعة فصول يحتوي الأول منها والثاني على ثلاثة مشاهد، ويتكون الثالث من مشهدين وكذلك الرابع. وقد اضطر الكاتب إلى تعدد المناظر لتتاح له فرصة تقديم مواقف مختلفة من حياة أبي دلامة، لأننا نعلم أن أي مسرحية لا يمكن أن تتناول حياة كاملة لشخصية وإنما تُقدّم شريحة من حياة تمثل أزمة أو مشكلة أو موقفاً.

---

(1) ولد باكثير في أندونيسيا من أبوين عربيين من حضرموت 1329 هـ/ 1910م، تخرج في جامعة القاهرة بقسم اللغة الإنجليزية، وعاش في مصر إلى أن توفي في القاهرة في رمضان 1389 هـ/ 10/ 11/ 1969م.

ويعد باكثير أحد الرواد الأوائل لفن المسرحية العربية، وربما كان هو الرائد التالي للأستاذ توفيق الحكيم في هذا المضمار... وقد تعددت أعماله فتجاوزت أربعين مسرحية، وتنوعت واتخذت ألواناً شتى متفاوتة بين المسرح الاجتماعي، والمسرح التاريخي، والمسرح السياسي ولعل ميزته الكبيرة التي اتسم مسرحه وتفرد بها بين نظرائه من الكتاب المسرحيين مع محافظته على أصول الفن ورعايته الواعية لقواعده وحدوده -هي توجيهه وتوظيفه توجيهاً وتوظيفاً عربياً وإسلامياً قوياً... فتلك هي سمته وميزته في كل أعماله الفنية والأدبية التي لم تقتصر على المسرح وحده...

تُعدّ ملهاة (أبو دلامة) نوعاً من ملهاة المواقف التي تعتمد على التداخل والتضاد في الأحداث والمواقف مع اعتمادها أيضاً على شذوذ هيئة أبي دلامة وأقواله التي تبعث على الضحك.

والموقف الذي اخترناه هو قسم من المشهد الأول في الفصل الرابع ويدور في مخيم أمير الجيش روح بن حاتم المهلبي الذي بعث به الخليفة أبو جعفر المنصور لقتال الخوارج في خراسان وكان أبو دلامة من بين جنده وقد أشركه الخليفة في الحرب؛ عقابا له على طيشه ومجونه، وتطاوله على رجال الشرطة. وإذ حاول الهرب من القتال، أجبره القائد على الخروج إلى المبارزة، فطلب من القائد سيفه وفرسه، ولم يجد بُدّاً من الخروج إلى ساحة المعركة.

(يُسمع صهيل فرس ووقع حوافرها على الأرض)

ثمامة : انظر! هذا أبو دلامة تَخُبُّ به فرسك!

روح : (يقهقه ضاحكاً) والسيف مشهور في يمينه!

ثمامة : يهزه يمنة ويسرة!

(تُسمع همهمة الجنود من خارج المخيم كأنهم يعجبون من فعل أبي دلامة)

روح : ويله... قد وقف هناك!

ثمامة : ما له وقد وضع يده على رأسه؟

روح : لعله يفكر في نادرة يُضحك بها العدو!

أبو دلامة : (**يُسمع صوته وهو ينادي**) يا أعداء أنفسهم! هل من مبارز!

ثمامة : ها هو ذا قد نطق؟

أبو دلامة : من شاء منكم أن تثكله أمه فليبرز إليّ!

(يُسمع صدى صوت غير واضح)

ثمامة : إنهم يقولون له شيئاً.

روح : أوعيتَ ما يقولون؟

ثمامة : لا والله.

أبو دلامة : (صوته) ثكلتكم أمهاتكم! إن ساعة المحاجزة[1] لا تحول دون المبارزة، فليخرج لي الشجاع منكم:

أنا الذي سمّتني أمي زَنْداً   من يبغِ موتاً فليجئني فردا

أوردِه من جَوْن المنون وِرْدا

روح : ما أحسن ما قال والله!

ثمامة : انظر! هذا فارس منهم قد برز إليه!

روح : ويلك! كأن هذا كبشهم[2] الذي قاتل أمس بسيفين؟!

ثمامة : أي والله إنه هو بعينه!

روح : يا ويح أبي دلامة أبد الدهر!

أبو دلامة : (صوته) الا ترتجز[3] يا هذا ويلك!

الفارس : (صوته) ثكلتك الثواكل! إني لا أحسن الارتجاز إلا بسيفي!

أبو دلامة : (صوته) انتظرني يا هذا فقد نسيت شيئاً، أنا عائد في الحال إليك فإياك أن تبرح مكانك وإلا عددتك قد جبُنت عن لقائي ففررت!

ثمامة : ويله.. كرّ راجعاً وترك قِرنه!

روح : أجل.. لقد فضحنا الكلب.

الفارس : (صوته) تباً لكم يا جبناء! تدعوننا للنزال ثم تفرون!

ثمامة : دعني أنزل له يا روح.

روح : مهلاً حتى ترى ما خَطْب أبي دلامة... فها هو قد طلع علينا.

(يدخل أبو دلامة ومعه خالد).

روح : خسئت لقد أخزيتنا، والله لأُخرجنَّكَ لتقاتل في الصف!

أبو دلامة : مهلاً هداك الله حتى تسمع ما عندي.

---

(1) التوقف عن القتال.

(2) فارسهم وبطلهم.

(3) أي يقول شعراً في بحر الرجز من قبيل الحماسة.

روح : ماذا عندك غير الخزي والعار؟

أبو دلامة : **(يشرف من الكوة ويصيح بأعلى صوته)** أنا عائد في الحال إليك، فإن كنت رجلاً فلا تبرح مكانك حتى أعود! **(يلتفت إلى روح)** هل تعرفون هذا الذي برز لي! إنه كبشهم الذي زلزلكم بالأمس.

روح : ويلك أتتنصل من لقائه بعد أن برز لك؟

خالد : ما أغناك عن هذا يا شيخ!

أبو دلامة : كلا والله، لقد فرحت به لما رأيته، وإني لأرجو أن يكون كفوءاً لنزالي ولكني لا آمن أن يقتلني فيكون يومي هذا أول يوم في الآخرة، وآخر يوم في الدنيا، وأنا والله الساعة جائع تتلوّى من الطوى[1] كل جارحة مني، ولست أطمع أن أدخل الجنة فأطعم فيها لأني إنما أقاتل مسلماً مثلي لغير سبب! فَمُرْ لي أيها الأمير بشيء آكله ثم أخرج.

روح : قبّحك الله... أتترك قِرنك في الميدان وتجيء عندنا لتملأ بطنك؟!

أبو دلامة : لن أبطئ على قرني أيها الأمير.. سآكل طعامي في طريقي إليه.

ثمامة : دعني أخرج إليه يا ابن حاتم؟

أبو دلامة : ويحك إنه قرني ولا تقدر عليه فقد قتل أمس من هو أقوى منك!

ثمامة : اسكت. ويلك!

روح : أعطوه الطعام الذي يريد.

أبو دلامة : هل لي أن آخذ ما أريد بنفسي لأكون أسرع؟

روح : افعل وعجِّل.

أبو دلامة : **(يهجم على مخالي الطعام في المخيم فيُخرج منه دجاجتين مشويتين طواهما في رغيفين قصرهما في طرف ردائه ثم انطلق نحو الباب لينزل).**
ستري الساعة أيها الأمير كيف أكفيك هذا الكبش الخطير!

(يخرج)

روح : انزل خلفه يا خالد **(يخرج خالد).**

---

(1) الجوع.

الفارس : (صوته منادياً) يا جيش بغداد ويلكم أين فارسكم الذي هرب؟ هل قتله الخوف عندكم فمات؟ إن لم تُخرجوا لي غيره فإني راجع؟

أبو دلامة : (صوته صائحاً) مكانك يا هذا! هأنذا قد رجعت إليك! (يهبط ستار خاص يستر النصف الأقصى من المسرح فيحجب المنظر الأول خلفه ليظهر منظر آخر بسيط هو جانب من الميدان الذي يفصل بين الفريقين المتحاربين).

أبو دلامة : (يُسمع صوته من جهة اليسار دون أن يُرى على المسرح):

أنا الذي سمَّتني أمي زندا لم يَرَ سيف مثل زندي زندا

إذا ركبتُ الفَرسَ العلندى وجرَّدتْ يميني الفرْدا

هزمتُ وحدي كالرمال جُندا[1]

الفارس : (يُسمع صوته من جهة اليمين دون أن يُرى على المسرح بعد) اقصر يا هذا فلتجدنَّ مني الفرد الذي يصارعك!

أبو دلامة : (صوته)

فكيف بالذي أتاني فردا لقد أتى والله أمراً إدّا

فليقترح عليك كيف يُردى يريد قطّاً أم يريد قدّاً

فلن يرى من الحِمام بُداً[2]

الفارس : (صوته) إن قدرت مني على شيء فاضربني بسيفك كيف شئت فإني لا أبالي.

ويلك أتشدّ عليّ أو أشدّ عليك؟

أبو دلامة : (صوته) ألا تحب أن ترتجز أولاً كما ارتجزت؟

الفارس : (صوته) قد أخبرتك آنفاً أني لا أحسن الارتجاز إلا بسيفي.

أبو دلامة : (صوته) هل ننزل من على جوادينا فنتبارز راجلين؟

---

(1) العلندى: السريع القوي، والفرند حد السيف

(2) أمراً إداً: أي ثقيلاً والحِمام: الموت، والقطّ: القطع عرضاً والقد: القطع طولاً.

الفارس : (صوته) فيم ويلك؟ أما تستطيع أن تقاتل فارساً؟

أبو دلامة : (صوته) بلى ولكني احب ألا يدع أحدنا للآخر سبيل الفرار من وجه قرنه، فإن كنت شجاعاً ولا تنوي الفرار من وجهي فترجّل عن جوادك وارسله ليعود إلى معسكرك، وأنزل أنا من على جوادي وأرسله إلى معسكري، فماذا ترى؟

الفارس : (صوته) قد فعلت.

(يسمع صهيل الجوادين وحركتهما مبتعدين).

أبو دلامة : **(يظهر على المسرح من اليمين يخطئ بطيئة وهو يلعب بسيفه).**

الفارس : **(يظهر من اليسار متمهلاً في خطوه أيضاً)** أتبدؤني او أبدؤك؟

أبو دلامة : بل أبدؤك أنا إن شئت.

الفارس : فافعل!

أبو دلامة : يا هذا إن قتلك عليَّ لهيِّن ولكني أود أن أسمعك شيئاً فهل تُصغي لي إلى حديث؟

الفارس : (في ارتياب وحذر) ماذا تريد أن تقول؟

أبو دلامة : إني امرؤ لا أقاتل إذا غضبت، فدعني أسائلك عن نفسك لعلك تكشف لي عن عداوة قديمة بيننا وتذكرني بها فأغضب فأقاتلك!

الفارس : ويلك يا هذا إني لم أفهم قصدك.

أبو دلامة : خبرني هل تعرف في أعدائك من يدعى زند بن الجون[1]

الفارس : لا والله ما سمعت بهذا الاسم إلا الساعة.

أبو دلامة : وا أسفاه، إنه اسمي فما اسمك أنت؟

الفارس : الليث بن أسامة.

أبو دلامة : الليث بن أسامة! لا أذكر بين أعدائي رجلاً بهذا الاسم فخبرني من أي قبيلة أنت، لعل بين قومك وقومي عداوة أو تِرة[2]؟

(1) هذا هو الاسم الحقيقي لأبي دلامة

(2) اي ثأر.

الفارس : من بني تميم.

أبو دلامة : (يتنهد) واحسرتاه!

الفارس : ويلك ماذا يؤسفك؟

أبو دلامة : أنا من موالي قومك، فكيف بالله تطاوعني نفسي على قتلك؟ ولكن خبرني الآن ما دينك؟

أبو دلامة : (يغمد سيفه ثم يرمي به خلفه) إليك عني يا سافك الدماء! يا قابض الأرواح، يا قاطع الأرحام، يا قاتل النفوس التي حرّمها الله إلا بالحق!

الفارس : (يُغمد سيفه فيرمي به وراء ظهره كذلك) إني لأراك صادقاً فيما عرضت.

أبو دلامة : ويحك كيف أطمع في صداقتك وأكاذبك؟ (يتقدم ماداً يده إليه) امدد يدك نتصافح (يتصافحان) لقد أحضرت معي طعاماً شهياً فهل لك في مؤاكلتي لتتوثق بيننا عرى الصداقة والأخوة؟ هلم فلنجلس هنا، فما علينا من خراسان والعراق؟ (يفرش رداءه على الأرض ويجلس صاحبه ويضع الطعام بينهما).

الفارس : (مبتسماً) ما الذي أحضرته يا صاح؟

أبو دلامة : رغيفان وافران ودجاجتان مشويتان يأكلهما صديقان حميمان، أليس هذا خيراً من حرب العراق وخراسان؟

الفارس : بلى يا صاح! (يأكلان)...

البناء الفني للمسرحية

مرّ بنا الحديث عن البناء المسرحي ومقوّماته الفنية، والآن سنتناول البناء الفني لمسرحية «أبو دلامة» من خلال موقف اخترناه من المشهد الأول في الفصل الرابع.

1. العنوان: أبو دلامة

يدور هذا الموقف الذي اخترناه من مسرحية «أبو دلامة» حول مواقف هزلية لهذه الشخصية الأدبية الفكاهية. والعنوان يفصح عن نوع المسرحية المتمثل بالملهاة (كوميديا) حيث تنتهي نهاية سعيدة، فلا تنهزم الشخصية المحورية (البطل) وإنما تنحو بما عرف عن أبي دلامة من مكر وسخرية، وتتخلص من المأزق الذي وضعت فيه.

2. الإطار العام للمسرحية

نلاحظ أن المسرحية نثرية بفصولها كافة، وإن لم تخلُ من أبيات لأبي دلامة دسّها الكاتب في الحوار الذي يدور بين أبي دلامة وغيره من الشخصيات كما أنها تتكون من أربعة فصول يحتوي الأول منها والثاني على ثلاثة مشاهد، في حين يتكون الثالث من مشهدين وكذلك الرابع. وقد اضطر الكاتب إلى تعدد المناظر لتتاح له فرصة تقديم مواقف مختلفة من حياة أبي دلامة، فالمسرحية لا يمكن أن تتناول حياة كاملة لشخصية ما، بل تتناول شريحة من حياة تمثل أزمة أو مشكلة أو موقفاً.

3. الحدث المسرحي

تبدأ أحداث الموقف وأبو دلامة يُشهر سيفه، يهزه يمنة ويسرة، وينادي الأعداء، ويتحدّاهم، مرتجزاً بشعره. والكاتب بهذا يساير الموقف الكوميدي من حيث البدء من نقطة محددة، تعد قمة الأزمة. والأحداث تدور في ساحة القتال، حيث يخرج أبو دلامة للمبارزة.

ويستخدم الكاتب فكرة التضاد بين المثالية والواقع أساساً للإضحاك، منطلقا من انقلاب موقف أبي دلامة وأقواله التي تبعث على الضحك.

أبو دلامة : (صوته) ألا ترتجز يا هذا؟ ويلك!.

الفارس : (صوته) ثكلتك الثواكل! إني لا أحسن الارتجاز إلا بسيفي.

أبو دلامة : (صوته) انتظرني يا هذا فقد نسيت شيئاً.

ولا يلبث أن يعود أبو دلامة وقد أحضر معه طعاماً شهياً، وينجح في إقناع خصمه بعدم جدوى القتال. ثم نراه يفرش رداءه على الأرض ويجلس صاحبه على الأرض ويضع الطعام بينهما.

الفارس : (مبتسماً) ما الذي أحضرته يا صاح؟

ابو دلامة : رغيفان ودجاجتان مشويتان يأكلهما صديقان حميمان، أليس هذا خيراً من حرب العراق وخراسان؟

الفارس : بلى يا صاح ! (يأكلان).

فالمسرحية تعتمد على التناقض في الموقف والسخرية التي تشيع في الحوار، مما يدفع بالأحداث إلى التطور، حيث يحدث التغيير في شخصية الفارس التي تتأثر بانقلاب موقف أبي دلامة.

4. الصراع المسرحي

يتولد الصراع في هذه المسرحية الملهاة من التداخل في المواقف والتضاد بينها، ولا شك في أن الصراع ههنا يتمثل في التناقض بين الشخصيتين الرئيستين، فأبو دلامة جبان ضعيف ولا مكان للشجاعة في مختلف مواقفه، في حين يبدو خصمه الخارجي فارساً شجاعاً، وإذا كان أبو دلامة يحسن الارتجاز بأشعاره فإن الفارس الخارجي يحسن الارتجاز بسيفه. ونجح الكاتب في إدارة هذا الصراع الهادئ بين هاتين الشخصيتين وعوّضه بالحركة النفسية والمفارقات القائمة على تبدل الموقف.

ونلاحظ براعة الكاتب في رسم هذا التغيير في حوار أبي دلامة والفارس الخارجي، وهو ما مكن الكاتب من رسم شخصية ساخرة قادرة على إضحاكنا، حتى في أحرج المواقف وأشدها.

5. الشخصيات المسرحية

لعلّ القارئ يلاحظ أن الشخصيات في مسرحية «أبي دلامة» شخصيات حقيقية، مستوحاة من التاريخ العربي القديم، فأبو دلامة شاعر عباسي، عاش في القرن الثاني الهجري، ويتحدر من أصول غير عربية، وقد عرف بمواقفه الساخرة وإضحاكه الناس حتى في أشد المواقف حزناً وأسى.

وإذا نظرنا إلى شخصية أبي دلامة وجدنا أنه شخصية محورية في المسرحية، وقد نجح الكاتب في تحديد مزاجه وطباعه، فأبو دلامة إنسان جبان، يحاول الهروب من القتال، وهو ضعيف في موقف يتطلب القوة والثبات. وهو في المقابل إنسان ماكر استطاع أن ينجو بنفسه، إذ تخلص من المأزق الذي وضعه به قائده، وتملّص من مبارزة الفارس الخارجي.

وهناك شخصيات أخرى تتحرك، منها شخصية الفارس (الليث بن أسامة) وتختلف تماماً عن شخصية أبي دلامة فهو إنسان شجاع وقوي في موقف يتطلب الشجاعة والبأس، فهو لا يحسن الارتجاز إلا بسيفه، بل يقف متحديا خصمه، ولا يبالي به، ولكنه لا يلبث أن يُغمد سيفه، ويصافح خصمه، ويتناول معه الطعام، ويغدو صديقه الحميم.

وتلقانا شخصية القائد روح بن حاتم المهلبي ومساعده (ثمامة) اللذين بعث بهما الخليفة أبو جعفر المنصور لخوض حرب على الخوارج في خراسان.

ومسرحية (أبو دلامة) ذات الفصول الأربعة، تشتمل على عشرين شخصية استوحاها الكاتب من أحداث القرن الثاني الهجري الذي دار فيه صراع بين الدولة العباسية

والخوارج، وتشترك هذه الشخصيات مع أبي دلامة في تمثيل أحداث هذه المسرحية الكوميدية.

6. اللغة والحوار

تنهض اللغة في هذه المسرحية الكوميدية بعبء كبير، لأنها تدور حول شخصية أدبية، هي شخصية الشاعر أبي دلامة، وقد أفاد الكاتب من بعض أشعاره، فأدخلها في الحوار.

ولعل القارئ يلاحظ أن لغة هذه المسرحية تتصف بالتركيز والتكثيف. فلا يوجد استرسال أو تشعب، والكاتب يبدأ هذا الموقف بالدخول مباشرة في صلب الموضوع، مستخدما الجملة الحوارية القصيرة المصقولة، والعرض المشوّق:

ثمامة : انظر! هذا أبو دلامة تخبُّ به فرسك!

روح : (يقهقه ضاحكا) والسيف مشهورٌ في يمينه!

ثمامة : يهزه يمنة ويسرة!

ولا شك في أن الحوار ينبع من شخصية أبي دلامة ويجلو أبعادها ويعبر عن خصائصها؛ فالملهاة من هذه النوع تعتمد اعتماداً كبيراً على التناقض في الموقف والسخرية التي تشيع في الحوار.

التزم الكاتب في حواره على الفصحى، وهو منهج اتخذه في أعماله المسرحية، ومنها ملهاة (أبي دلامة). ولعل هذه الرصانة في الحوار لا تتواءم مع لغة الملهاة، ولكن للكاتب عذره في ذلك؛ فأبو دلامة شاعر ذو أسلوب رفيع، ولا يمكن إنطاقه بالعامية.

7. البعد الزماني والمكاني

هل أحسست أن مسرحية (أبو دلامة) تدور في فترة زمنية تاريخية محددة أو بمكان جغرافي معين؟ وجوابك - بالطبع - نعم وإجابتك صحيحة لأن المسرحية ذات إطار زماني محدد هو القرن الثاني الهجري الذي عاش فيه الشاعر. أبو دلامة. وهو بدايات العصر العباسي، لعهد الخليفة أبي جعفر المنصور (136-168هـ) وقد استطاع الكاتب أن يستوحي مسرحيته من هذه الفترة، وقد جعلها في أربعة فصول يحتوي الأول منها والثاني على ثلاثة مشاهد، في حين يتألف الثالث من مشهدين وكذلك الرابع.

أما المكان فهو في ساحة القتال حيث يفترض أن تتم المبارزة بين أبي دلامة والفارس الخارجي، وهي ساحة قريبة من مخيم أمير الجيش روح بن حاتم المهلبي.

8. فكرة المسرحية

الواقع أن ملهاة (أبي دلامة)، عمل فني ينطوي على مواقف ضاحكة لشخصية أبي دلامة الساخرة حتى في أدق المواقف وأشدّها إذ نقلنا الكاتب من اللحظة التاريخية إلى العمل الفني، لذا يمكننا أن نسأل: ماذا يريد أن يقول الكاتب من خلال هذه الملهاة؟ أو ما القضية التي يريد عرضها في هذه المسرحية؟

إن الكاتب لا يعرض عملاً فنياً ليذكرنا بسيرة أبي دلامة المعروفة، لكنه يريد أن يصوّر عيوباً إنسانية تمثل شذوذاً ينفر منه الناس، هو الجبن والضعف في موقف يتطلب الشجاعة والبأس، ثم نجد هذا الشذوذ في سلوك أبي دلامة إذ يستر عيوبه بهذا الأسلوب الماكر الذي يعتمد على الحوار العقلي والتفكير المنطقي. وعلى أية حال، فقد نجح الكاتب في تحقيق هدف أخلاقي دون أن يغفل عن تحقيق قيمة فنية أخرى غايتها الإمتاع والإضحاك.

وهناك مغزى أراد الكاتب أن يوصله إلينا هو أنه لا يجوز أن يقاتل المسلم أخاه المسلم، فالقاتل والمقتول في النار، معتمداً على ثقافته الدينية، وموظفاً فنه توظيفاً إسلامياً قوياً.

المبحث الثاني

مسرحية الرسالة

نموذج تطبيقي لمسرحية تاريخية

أولاً: مسرحية الرسالة

الفصل الأول

(المشهد الأول)

(يقف عبد الله بن حُذافة أمام قصر كسرى مُناجياً نفسه): الحمد لله، لقد وصلت أخيراً إلى بلاد فارس ووقفت على أبواب قصر كسرى، بعد رحلة طويلة مُضنية، على راحلة هزيلة، من طيبة مدينة الرسول ﷺ... قطعت الفيافي والقفار وحيداً ليس معي إلا الله... ودَّعت عيالي ومضيتُ في رحلة خطيرة، الذاهبُ فيها مفقود والعائد منها مولود...

كل ذلك في سبيل الله ومن أجل رسالة الإسلام... ما زلت أذكر قول الرسول ﷺ لأصحابه رضوان الله عليهم: "فإني أريد أن أبعث بعضكم إلى ملوك الأعاجم، فلا تختلفوا عليَّ كما اختلف بنو إسرائيل على عيسى بن مريم" ولن أنسى قول أصحابه رضوان الله عليهم: "نحن يا رسول الله نؤدي عنك ما تريد فابعثنا حيثما شئت".

وهأنذا قد أصبحتُ على بعد خُطوات من قصر كسرى، سأسلّمه رسالة النبي ﷺ يداً بيد، عسى الله أن يهديه للإسلام.

أحد حراس كسرى: أيها الحراس! أيها الجنود! يا للعجب! انظروا انظروا.

حارس آخر : ما بك أيها الحارس الهمام!.

الحارس الأول : ها أنذا أرى أعرابياً وقد نزل لتوّه عن فرسه.

الحارس الثاني : وما العجب في ذلك؟

الحارس الأول : إنه يحمل صحيفةً بيده، وبيده الأخرى يحمل عصا، ها هو ذا قد أقبل إلينا.

الحارس الثاني : دعه يقترب، كُنْ حذراً منه.

الحارس الأول : حسناً، سأفعل ذلك. ولن أدعه يفلِت مني.

(المشهد الثاني)

(يقف عبد الله بن حذافة أمام القصر وقد أحاط به جنود كسرى وحراسه، ينظرون إليه بدهشة وسخرية).

أحد الحراس : من أنت أيها القادم! تكلم وأفصح عما تريد.

عبد الله : حسنا سأذكر ولكن سأبين لك من أنا. وَلِمَ جئت؟

الحارس : قل.. قل.. وأرحنا.

عبد الله : أنا رسولُ رسولِ الله محمد ﷺ.

الحارس : ومن محمد هذا؟ وماذا تبغيان أنت ومحمد؟ أتريدان مالاً؟ أم ماذا؟!

عبد الله : أريد مقابلة كسرى.

حارس آخر : (ساخراً)، ها ها.. ها ها.. تريد مقابلة كسرى؟ هيتَ لكَ. تريد مقابلة كسرى عظيم الفرس بهذه العباءة الصَّفيقة؟ أفٍّ لك.

عبد الله : أيها الحارس. لا تهزأ بي. فالعباءة لا تكلمك. ولكن يكلمك مَنْ فيها.

حارس ثالث: دعنا من هذا الهراء. ماذا تريد أيها الرجل؟

عبد الله : جئت أحمل رسالة من نبي الهدى محمد ﷺ؛ ومن أجل ذلك ودّعت عيالي، وتركت دياري، قطعت الصّحاري، وصعدت الجبال ونزلت الوديان.

الحارس الثالث : ومن محمد هذا؟

عبد الله : محمد. هو رسول الله ﷺ، أرسله إلى الناس كافة. إلى الأغنياء والفقراء، إلى الأقوياء والضعفاء. إلى الملوك وإلى العبيد.

الحارس الثالث : وإلام يدعو محمد؟ وماذا يقول؟

عبد الله : يدعو إلى عبادة الله الواحد القهار ويدعو إلى المساواة بين الناس، فلا فضل لإنسان على آخر إلا بالتقوى والعمل الصالح، إنه يدعوهم لينقذهم من الضلال.

الحارس الثالث : وأيُّ ضلال تقصد؟

عبد الله : عبادة الأصنام وعبادة النار.

الحارس : تباً لك، وهل عبادة النار ضلال؟ ما هذا المُراء؟!

عبد الله : أجل.. أجل.

الحارس : حسناً. سننقل ذلك إلى مولانا، إلى كسرى ملك الملوك.

عبد الله : هذا ما أبتغيه.

الحارس الثالث : إذاً ما عليك إلا أن تنتظر. فقد يأذن لك بالدخول.

(المشهد الثالث)

(أحد أعوان كسرى منحنياً له ثم مستأذناً).

أحد الأعوان : مولاي كسرى، اتأذن لي بالكلام ؟!

كسرى : (هازاً رأسه). قل ما عندك. تكلم أيها الرجل. هل من جديد؟

أحد الأعوان : مولاي لقد قدم إلينا رجل من بلاد العرب، يحمل رسالة دسّها في جيبه، من رجل اسمه محمد!!. ويزعم أنه نبيّ الله.

كسرى : ومن هذا الأعرابي؟ ما أوصافه؟ وماذا يريد؟

أحد الأعوان : إنه رجل طويل القامة، صاحب لحية كثة وعباءة صفيقة خشنة... لكنه يا مولاي والحق يقال رجل مرفوع الرأس لا ينحني إلا لخالقه.

كسرى : (في غضب) ومحمد!! من هو؟؟ ما خبره وما شأنه؟

أحد الأعوان :لا أدري يا مولاي، لا أدري!

كسرى :إذاً لماذا قدم إلينا؟ قل لنا ماذا يريد؟

أحد الأعوان :يريد مقابلة مولاي، ومعه رسالة.

كسرى : عجيب أمر هذا الأعرابي. وهل جاء من بلاد العرب النائية وقطع الصحاري والقفار من أجل رسالة؟ إن في الأمر لخبراً، ولعلّ فيها سراً! وأيّ سرّ. إن الأمر غريب بل خطير. جِدُّ خطير.

أحد الأعوان : ماذا تأمر يا مولاي. أنطرد الأعرابي أم نسمح له بالدخول؟

كسرى : حسناً. زيّنوا الإيوان. واحضروا عظماء فارس واسمحوا للأعرابي بالدخول، وسننظر في أمره.

أحد الأعوان :سمعاً وطاعة (ثم مصفقاً بيديه ومنادياً).

ادخل. ادخل أيها الأعرابي. فقد نلت شرف الدخول واللقاء بمولانا.

(المشهد الرابع)

(يدخل عبد الله على كسرى مرتدياً عباءته، وحاملاً عصاه وبيده الرسالة. يومئ كسرى إلى أحد رجاله بأن يتناول الكتاب من يد عبد الله).

كسرى : أيها الوزير. خذ الرسالة من الأعرابي، وهاتها دون تأخير.

الوزير : سمعاً وطاعة يا مولاي. **(ملتفتاً إلى عبد الله ومخاطباً).**

هاتِ الرسالة أيها الأعرابي.

عبد الله : عفواً أيها الملك. لقد أمرني رسول الله محمد ﷺ أن أناولك الرسالة يداً بيد وأنا لا أخالف أمراً لرسول الله ﷺ.

كسرى : (لرجاله). إذاً اتركوه يدنو مني.

أحد الجنود : مولاي. مولاي. مر بما تشاء؛ إن أردت رأس الأعرابي قطعته في الحال لأنه لا يعرف مخاطبة مولاي كسرى، إنه لا يحسن الكلام، يا له من رجلٍ صفيق!.

كسرى : دعوه يقترب، دعوه يقترب.

عبد الله : **(يقترب من كسرى ويناوله الرسالة).**

السلام عليكم أيها الملك، تفضّل فهذه رسالة محمد ﷺ.

كسرى : قف مكانك أيها الأعرابي. وقل لي. مَنْ محمدٌ هذا؟ أهو شيخ قبيلة؟ أم هو ساحر دجّال. وشاعر صعلوك؟ أم هو سيّد من سادات العرب؟!

قل لي بربك. ماذا يريد محمد هذا؟ مالاً؟ سلاحاً؟ ماذا يريد؟ ماذا يريد؟

عبد الله : سبحان الله أيها الملك. محمد هو غير ما تقول، إنه رسول الهدى والرشاد. أرسله الله إلى الناس كافة؛ هادياً وداعياً إلى طريق الخير.

كسرى : اسكت. اسكت أيها الأعرابي، كفاك هذراً! وسنعرف ما تحويه الرسالة (يدعو مترجماً ليترجمها). أيها الترجمان: دون زيادة، أو نقصان.

المترجم : سمعاً وطاعة، سأفعل ما تريد يا مولاي (يتناول الرسالة)

كسرى: : خذ. وأسرع في الترجمة.

المترجم: : يُفضّ الرسالة ثم يبدأ بترجمتها.

بسم الله الرحمن الرحيم. من محمد رسول الله إلى كسرى عظيم فارس. سلام على من اتبع الهدى. أسلم تسلم، يؤتك الله أجرك مرتين..

كسرى : (في غضب وانفعال) كفى كفى، هاتِ الرسالة أيها الأحمق.

كيف يجرؤ محمد على مخاطبتي بهذا الأسلوب وهو عبد من عبيدي!!.

المترجم : تفضل وخذ الرسالة يا مولاي. أنا لست مذنباً، أنا ترجمت لك ما فيها.

كسرى : (يأخذ الرسالة ويبدأ في تمزيقها صائحاً).

أيكتب لي بهذا وهو عبدي!! سوف أقتل محمداً وسوف أظل عظيم فارس، لا، بل عظيم العالم كله.

(ثم يأمر بطرد عبد الله) اطردوا هذا الأعرابي. اطردوا هذا الوغد. قبّح الله وجهه. لقد نغّصَ عليَّ يومي. لا بد من تأديبه. لا بد من ردعه ليعتبر العرب جميعاً.

قاتله الله! أنّى وُجد، وحيثما حلّ.

(المشهد الخامس)

(يقف كسرى مزمجراً ونيران الغضب تتأجج في صدره).

كسرى : أين الأعرابي؟ إلى أين ذهب؟ فتشوا عنه في كل مكان واحضروه مكبلاً بالسلاسل. هيّا إلى الأمام.أريده الآن! الآن...

الجنود : سمعاً وطاعة يا مولانا، ولكنكم أمرتم بطرده، ولا ندري إلى أين ذهب، لقد ولى الأدبار.

كسرى : أيها الأوغاد، أيها اللئام، فتشوا عنه في كل مكان، في البر والبحر، أحضروه، أحضروه حياً أو ميتاً.

الجنود : سمعاً وطاعة. سنفتش عنه في كل مكان، سنطارده، لن ينجو منا، ولن نسمح له بالفرار وسنأتي به مُكبّلاً.

كسرى : هيا هيا. أريده في الحال سيحلّ عليه غضبي، وسأقطعه إرباً إرباً.

(ينصرف الجنود ثم يأخذ كسرى بمناجاة نفسه).

أنا كسرى عظيم الفرس، كيف يجرؤ محمد على ذكر اسمه قبل اسمي، ثم يدعوني إلى الإسلام بهذه السهولة، الناس كلهم تحت إمرتي، والعالم كله ملك لكسرى، أيجرؤ أحد على مخاصمتي؟! كلا وألف كلا.

أحد الجنود : **(يدخل خائفاً ومذعوراً ثم يتكلم متلعثماً)** مو مو مولاي.

كسرى : ماذا أيها الرعديد، ماذا أيها الصعلوك؟ قل تكلم. تكلم. هل عثرتم على الأعرابي؟!

الجندي : لم نعثر عليه يا مولانا، لقد فتشنا عنه في كل مكان. لقد انشقت الأرض وابتلعته، لقد توارى في ظلام الليل الدامس، ولن نعثر عليه أبداً.

كسرى : أيها الحمقى. أيها الصعاليك. عليكم اللعنة، كيف استطاع الأعرابي أن يتوارى عن الأنظار؟ أهو عفريت من الجن؟! أرسلوا وراءه الفرسان كي يُمسكوا به أريده حالاً. أريده حياً، أريده ميتاً، ليس مهماً. المهم أن تحضروه لي. وإلا حلّت عليكم لعنتي وحلّ عليكم غضبي.

الجنود : **(جميعاً)**، سمعاً وطاعة.

كسرى : اذهبوا اذهبوا، وليباركْكم إله النور. **(ثم مزمجراً)**.

أما محمد صاحب الرسالة، فسألقنه درساً لن ينساه، سأتخلص منه، وسأكتب إلى والي اليمن (باذان) بأن يُحضر محمداً في أقرب وقت. يا للهَوْل. أنا عظيم فارس، لا، بل سيّد العالمين أجمعين.

الفصل الثاني

(المشهد الأول)

(يقف عبد الله بن حُذافة في ساحة قرب المسجد النبوي بالمدينة المنورة).

عبد الله : أحمدك يا رب. يا رب العالمين يا ذا العزة والجلال الحمد لك، والشكر لك، هأنذا في مدينة الرسول ﷺ، عُدت سالماً إلى عيالي وعُدْتُ من هذه الرحلة الشاقة، لقد استراح ضميري بعد أن سلمت رسالة محمد ﷺ إلى الطاغية كسرى، إلى من يسمونه عظيم الفرس وهو أحقرهم، يا له من طاغوت، تبّاً له إنه معتد أثيم.

أحد المسلمين : سلام الله عليك يا ابن حُذافة، وأهلاً بمن حمل الرسالة. رسالة الحبيب محمد ﷺ، لقد حللت أهلاً ونزلت سهلاً.

لقد أوصلت رسالة السلام والمحبة والوئام إلى كسرى. كسرى الطاغية، ولكن. قل لي يا أخي عبد الله، ماذا عمل كسرى بالرسالة وما موقفه من الإسلام؟

عبد الله : قاتل الله كسرى. قاتله الله أنى أُفك، إنه رجل أهوج، عندما سمع الرسالة هاج وغضب وانتفخت أوداجه واحمرَّ وجهه، كأنه جهنم الحمراء.

أحد المسلمين : قبح الله كسرى. ماذا عمل هذا المأفون؟

عبد الله : ماذا عمل؟ عمل ما هو منكر. ما هو قبيح، كان عمله طائشاً، إنه إنسان أرعن، لا بل إنه أحمق ومجنون.

أحد المسلمين : أضرَبك بسيفه؟ أطعنك برمح؟ ألطمك على خدك أم ماذا؟

عبد الله : (في حزن وأسى) لقد مزّق الرسالة.

أحد المسلمين : مزق الرسالة!! مزق رسالة النبي ﷺ يا للهول! يا للمصيبة! قاتله الله، إنه كافر فاجر، ذلك المجوسي الضال الذي اتخذ النار معبوداً.

عبد الله : نعم. نعم. مزّق كسرى الرسالة. مزق رسالة الرسول ﷺ ولم يستجب للنداء الخالد، وخرجتُ من مجلسه مطروداً، ووليت الأدبار وأنا خائف من بطشه، يا له من طاغية؟!

أحد المسلمين : وماذا قال الرسول ﷺ عندما علم أن كسرى مزّق الرسالة؟

عبد الله : لقد دعا عليه دعوة تهز الجبال الراسيات.

أحد المسلمين : وما هي؟

عبد الله : دعا عليه، قائلاً: **مزّق الله مُلكه.**

أحد المسلمين : الله أكبر، الله أكبر، لقد سقط كسرى.

(المشهد الثاني)

(يقف (باذان) على خشبة المسرح؛ وهو والي كسرى على اليمن ومعه رجلان؛ كان قد أرسلهما إلى محمد ﷺ).

باذان : (للرجلين) هل ذهبتما إلى المدينة؟؟ وهل قابلتما محمداً؟ وهل وقفتما على خبره!؟ واستقصيتما أمره؟

الرجلان : نعم يا مولانا. وصلنا إلى المدينة وقابلنا محمداً في المسجد.

باذان : وماذا قلتما له؟

الرجلان : قلنا له: إن كسرى أرسل إلى باذان بأن يبعث رجلين إليك لإحضارك. وإن أَبَيْتَ فهو مَنْ قد علمتَ سطوته وبطشه وقدرته على إهلاكك وإهلاك قومك.

باذان : وماذا قال لكما محمد؟ ما ردُّه عليكما؟ هل استجاب لكما؟ أم ماذا؟

الرجلان : لقد كان ردُّه جميلاً، لقد ابتسم لنا يا مولانا.

باذان : ابتسم!! وهل هذا موقف يحتاج إلى ابتسام أم هناك أمر غريب؟ وأمرٌ جَلَلَ؟!

الرجلان : لا تستغرب يا مولانا!!

باذان : إذاً. لماذا ابتسم محمد؟

الرجلان : لقد ابتسم محمد ﷺ لأمر عظيم.

باذان : لأمر عظيم؟ وما هو هذا الأمر؟ ما هو...؟

الرجلان : لقد قال لنا محمد: ارجعا وعودا غداً.

باذان : وهل عدتما في الغد؟

الرجلان : نعم. نعم يا مولانا لقد عدنا.

باذان : وبعد أن عدتما. ماذا قال لكما؟

الرجلان : قال لنا محمد: لن تلقيا كسرى بعد اليوم، فلقد قتله الله؛ إذ سلّط عليه ابنه شيرويه في ليلة كذا.. من شهر كذا.

باذان : كسرى قُتل؟ يا للهول!! ويا للعجب! ولده شيرويه هو الذي قتله!!

الرجلان : نعم. نعم يا مولانا. لقد قتل شيرويه كسرى. قتل والده. هكذا أعلمنا محمد.

باذان : (مندهشاً) ومن أنبأ محمداً هذا الخبر العظيم؟!.

الرجلان : الله. الله أنبأه بذلك يا مولانا، فمحمد نبي الله ورسوله إلى العالم كله.

باذان : حقاً. لئن كان هذا النبأ صحيحاً فإن محمداً نبي مؤيد من السماء وإن لم يكن كذلك، فلنا فيه رأي، وأي رأي؟!

(المشهد الثالث)

(باذان جالساً على كرسيه وحوله حاشيته).

باذان : أيها القوم: ما رأيكم في مقتل كسرى؟ ماذا تقولون في هذا النبأ العظيم؟

أحد الأعوان : يا مولانا. لا ندري ماذا نقول، ولكن سيأتيك من يؤكد لك النبأ أو ينفيه.

باذان : أريد الخبر اليقين: كي أقف على حقيقة هذا النبأ العظيم وهذا الأمر الجلل.

أحد الأعوان : إذاً لننتظر يا مولانا إلى الغد. فإن غداً لناظره قريب.

باذن : حسناً. لابدّ من الانتظار.

(يدخل أحد الجنود).

الجندي : لقد جاءتنا رسالة. الآن، إنها رسالة عاجلة.

باذان : الآن. الآن. ومن أين؟ ومن أرسلها؟

الجندي : مِن مولانا الجديد. مِن شيرويه.

باذان : أحقاً ما تقول؟! إذاً هاتِ الرسالة.

الجندي : سمعاً وطاعة. تفضَّل يا مولاي!!

باذان : **(يفتح الرسالة)** يا للهول!!

أتدرون ماذا كتب شيرويه في هذه الرسالة؟

الحاشية : وماذا كتب شيرويه يا مولانا؟

باذان : لقد كتب أمراً عظيماً.

الحاشية : عسى أن يكون ما كتبه خيراً.

باذان : نبأ عظيم. لا، بل وخطير جداً.

الحاشية : عظيم. نبأ عظيم!! ما هو؟ أنبئنا به.

باذان : إن شيرويه يقول في رسالته:

أما بعد فقد قتلت كسرى. ولم أقتله إلا انتقاماً لقومنا، فقد استحَلّ قتل أشرافهم وسبي نسائهم وانتهاب أموالهم، فإذا جاءك كتابي هذا فخذ لي الطاعة ممن عندك.

الحاشية : الله أكبر. إن محمداً صادق وأمين.

باذان : **(يطرح الكتاب جانباً ويعلن إسلامه).**

أشهد أن لا إله إلا الله.

وأشهد أن محمداً رسول الله.

الحاشية : ونحن أيضاً **(بصوت واحد)**:

أشهد أن لا إله إلا الله.

(ثم يقف أحد أفراد الحاشية ويردد مُكبّراً):

الله أكبر الله أكبر

أشهد أن لا إله إلا الله

وأشهد أن محمداً رسول الله

(يسدل الستار)

ثانياً: تحليل مسرحية "الرسالة"

مصادر المسرحية ومضمونها

هذه مسرحية تاريخية دينية، قصيرة، تتألف من فصلين اثنين، ومن المعروف أن المسرحية التاريخية تتميّز عن سائر أنواع المسرحية، بأنها تُكتب بلغة عربية فصيحة، بحُكم سياقها التاريخي، إذ يُفترض أن تتحدث الشخصيات فيها بهذة اللغة. وقد استلهم الكاتب مسرحيته من تاريخ الصحابة، ومن كتب السيرة التي تروي صوراً من حياتهم، وبخاصة كتاب "صور من حياة الصحابة" للدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، الذي سجل فيه صورة من حياة الصحابي عبد الله بن حذافة. وقد شكلت هذه الصورة هيكلاً أساسياً لأحداث المسرحية.

"عبد الله بن حذافة" بطل مسرحيتنا هذه، رجل من الصحابة أتاح له الإسلام أن يلقى سيدي الدنيا في زمانه: كسرى ملك الفرس، وقيصر عظيم الروم.

أما قصته مع كسرى ملك الفرس، فكانت في السنة السادسة للهجرة، حين بعث النبي ﷺ طائفة من أصحابه بكتب إلى عدد من الملوك والأمراء، يدعوهم فيها إلى الإسلام. وكان عبد الله بن حذافة أحد هؤلاء الصحابة؛ إذ مضى بكتابه إلى كسرى في إيوانه، حيث سلّمه إليه وقرأه ثم تُرجم له، وجاء فيه:

"**بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد رسول الله إلى كسرى عظيم فارس، سلامٌ على من اتبع الهدى...**" ثم إن كسرى مزّق الرسالة، وأمر بطرد عبد الله من مجلسه. وإذ قَدِم على النبي ﷺ أخبره بما حصل، فدعا عليه، قائلاً: "مزق الله ملكه". وكتب كسرى إلى "باذان" نائبه على اليمن، بأن يبعث إليه بـ"محمد" ﷺ. فبعث باذان برجلين إلى "المدينة" ليقفا على خبره ﷺ، حتى إذا لقياه وأخبراه بما هو مطلوب منهما، أعلمهما بأن كسرى قد قُتل على يد ابنه "شيرويه".

وعاد الرجلان إلى باذان، وأنبآه بمقتل كسرى، وكان قد وصلهما كتاب "شيرويه" الذي أخبره فيه بأنه قتل كسرى.

وما إن قرأ "باذان" كتاب "شيرويه" حتى أعلن دخوله في الإسلام.

الشخصيات والصراع

تُعد شخصية "عبد الله بن حذافة" الشخصية الأولى في المسرحية، إذ تتولى القيادة فيها، وتدفع الأحداث إلى نهايتها، تليها شخصية كسرى عظيم فارس، وهاتان الشخصيتان متناقضتان، تمثل أولاهما الخير وهو الإسلام، في حين تمثل الثانية الشر وهو الشرك. الشخصية الأولى شخصية إيجابية (Protagonist) أما الثانية فشخصية سلبية (Antagonist).

وهناك شخصيات ثانوية أبرزها شخصية "باذان" نائب كسرى على اليمن. وقد أعلن دخوله في الإسلام، وبذلك تحقق جانب من فكرة المسرحية. وهي الدعوة إلى الإسلام، ونشر رسالته.

لا شكّ أن الصراع يتولّد من وجود شخصيات متناقضة فيما بينها، بحيث يصبح هذا الصراع عنصراً أساسيا في المسرحية. وفي «مسرحية الرسالة» يتولّد من وجود شخصيتين متناقضتين هما: شخصية عبدالله بن حذافة مبعوث النبي ﷺ، وشخصية كسرى؛ ملك فارس. وهو صراع مألوف في الحياة، ينتهي غالباً بانتصار الخير، إذ قُتل كسرى على يد ولده شيرويه.

ويمثل مقتله انتصاراً للإسلام على الشرك، الذي انتهى بسقوط دولة الأكاسرة، وكأنما تحقّقت كلمة الرسول ﷺ فيه ودعاؤه "مزق الله ملكه" ومن البدهي ألاّ تظهر شخصية النبي ﷺ بشكل مباشر، فالأنبياء والرسل عليهم السلام لا يظهرون في مثل هذه الأعمال.



الفصل الثالث عشر

أعلام المسرحية

المبحث الأول: توفيق الحكيم

المبحث الثاني: سعد الله ونوس



الفصل الثالث عشر

أعلام المسرحية

المبحث الأول

توفيق الحكيم (1898-1987)

سيرته

جاءت وفاة توفيق الحكيم المتأخرة في العام 1987، لتضع حداً لحياة كاتب ليس مثيراً للجدل فحسب، بل لأحد أبرز كاتب مسرحي عربي متنوّع العطاء، أعطى نصف قرن من حياته للمسرح، فكان روائياً يشار إليه بالبنان، ومؤلفاً للمسرح الذهني – الذي يتجه إلى القارئ لا إلى المشاهد – في «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«بجماليون» و«سليمان الحكيم» و«أوديب ملكاً»، وكاتباً يكتب لخشبة المسرح ولمسرح التلفزيون، وناقداً لثورة23 يوليو في بعض أعماله المسرحية، بشكل مباشر أو غير مباشر على حد سواء.

كان والد توفيق الحكيم قاضياً يعمل في سلك القضاء بمحافظة البحيرة، يعود إلى أصول ريفية، ومن ثم كان يعد من أثرياء الفلاحين.أما أمه فكانت تركية أرستقراطية، وكانت ابنة لأحد الضباط المتقاعدين تحول بينه وبين أهله من الفلاحين.

ولد توفيق الحكيم بضاحية الرمل في الإسكندرية في عام 1898 قبل سنتين من عودة البارودي إلى مصر من منفاه في جزيرة «سرنديب» عام 1900. وفي عام 1921 حصل على البكالوريا، ثم التحق بكلية الحقوق وتخرج فيها عام 1925. وذهب إلى باريس في بعثة دراسية لمتابعة دراساته العليا. وفي مدينة باريس وجد نفسه في أجواء حافلة بالفنون ولا سيما فن التمثيل، فانصرف عن دراسة القانون، واتجه إلى الأدب المسرحي والقصص، وأخذ يتردد على المسارح الفرنسية ودار الأوبرا، واطلع إبّان إقامته في فرنسا على المسرح اليوناني القديم وعلى الأساطير والملاحم اليونانية العظيمة.

وما لبث أن استدعاه والده سنة 1927، دون أن يحصل على الشهادة، وبعد عودته إلى مصر تدرّج في الوظائف إلى أن عُيّن رئيساً للنيابة، ومديراً لدار الكتب المصرية، وأصبح

أخيرا مستشارا بجريدة الأهرام ثم عضوا بمجلس إدارتها في عام 1971، وخلال ذلك توفر على التأليف الأدبي الذي شمل الرواية الطويلة، والمسرحية، والمقالة.

ففي مجال الرواية كتب «عودة الروح» 1923 التي استلهمها من ثورة 1919، و«يوميات نائب في الأرياف» 1937، وعصفور من الشرق 1938 و«زهرة العمر» وهي روايات أقرب إلى السيرة الذاتية، تناولت مراحل مختلفة من حياته، ولم يلبث أن استكمل الحلقة الناقصة منها في كتابه «سجن العمر» الذي تناول فيه مرحلة الطفولة والنشأة.

وعُرف أيضاً بمعاركه الأدبية، آخرها وأخطرها حول الدين، عندما نشر سنة 1983 سلسلة مقالات في جريدة الأهرام بعنوان «حديث مع الله وإلى الله».

مشروعه المسرحي

بدأ توفيق الحكيم مشروعه المسرحي عام 1918، حين كتب مسرحية «الضيف الثقيل» وهي مسرحية رمزية، سخر فيها من الاستعمار الإنجليزي الذي كان – يجثم – آنذاك – على مصر، إلا أن هذه المسرحية لم تطبع ولم تنشر، وتلتها مسرحيات مقتبسة أبرزت موهبة الحكيم المبشرة بولادة كاتب مسرحي متميز، هي: «أمينوسا» 1922، و«خاتم سليمان» و«المرأة الجديدة».

تأثر توفيق الحكيم بالمسرح الفرنسي الذي تعايش معه في باريس، إبان إقامته فيها بين 1926 و1929، اطلع خلالها على فنون المسرح، فدرس المسرح اليوناني القديم، وأصبح على دراية بالأساطير والملاحم اليونانية الكبيرة، وكتب في هذه الفترة مسرحيته الشهيرة «أهل الكهف»، التي نشرها عام 1933.

ويرى النقاد أن مسرحيات الحكيم الذهنية تعد بداية تألقه الأدبي، ونضجه الفني، وهي مسرحيات – يقول هو نفسه عنها – تستعصي على التمثيل، وكان غرضه منها – كما يقول هو أيضاً – «أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر»[1]. وقد عالج في هذه المسرحيات مشكلات إنسانية مثل الصراع بين الإنسان والزمن، ومحاولته التغلب عليه، في مسرحية «أهل الكهف» 1933 التي استوحاها من التراث الديني. ومشكلة الفن

(1) انظر: الاستطلاع الذي قدّمته مجلة العربي حول (مؤتمر توفيق الحكيم)، العدد 491، أكتوبر، 1999، ص 120-130.

والحياة أو الواقع والمثال، في مسرحية (بيجماليون) 1942، التي استوحاها من التراث اليوناني الأسطوري.

وله من هذا الطراز مسرحية ذات فصل واحد بعنوان «نهر الجنون» كتبها عام 1935، صوّر فيها الصراع بين العقل واللاعقل، وكأنما يريد أن ينفي وجود الحقيقة في الحياة بوصفها لصيقة بما تعارف عليه الناس، ومن ثم أراد أن يقول: إن الحقيقة نسبية، فما هو حقيقي عندك قد لا يكون سوى سراب عند غيرك.

وهكذا أضاف الحكيم بمسرحه الذهني بُعداً فلسفيا للمسرحية، تمثل في تأملاته ومواقفه من الوجود، وكأنما أراد أن يصعد بالمسرح من الأرض إلى السماء.

ولم يلبث أن تحول الحكيم إلى المسرح الواقعي، وكأنما أحس أن مسرحه الذهني قد وصل إلى طريق مسدود، فقدم لجمهوره مسرحيات واقعية استمدها من الواقع الاجتماعي، عرفت باسم «مسرح المجتمع»، ونشرها في جريدة «أخبار اليوم» منها: «أريد هذا الرجل» و«العش الهادئ» و«الأيدي الناعمة» و«رحلة إلى الغد» و«أغنية الموت» و«الصفقة» لم يقدم منها على خشبة المسرح إلا ثلاث مسرحيات، منها «الأيدي الناعمة عام 1954».

وبنهوض المسرح المصري ما بين عامي (1956-1967) قدم الحكيم ثماني مسرحيات هي: «السلطان الحائر» و«رحلة صيد» و«رحلة القطار» و«شمس النهار» و«مصير صرصار» و«الورطة» و«بنك القلق» «وكل شيء في محله» و«يا طالع الشجرة» وفي هذه المرحلة بلغ الحكيم قمة نضجه المسرحي وجاذبيته الفنية.

وتوثقت علاقته بخشبة المسرح، وقُدّمت له عدة مسرحيات: «إيزيس» 1956، و«الصفقة» 1957، و«عودة الشباب» 1958، و«دنيا المال» 1959، و«أهل الكهف» و«السلطان الحائر» 1961، و«الطعام لكل فم» 1963، و«شمس النهار» 1964، و«شهرزاد» 1966.

وهذا فضلاً عن أعمال قدمها مسرح التلفزيون ما بين سنتي 1960 و1965. هي: «العش الهادئ» و«صندوق الدنيا» و«أغنية الموت» وغيرها. ويأخذ مسرح الحكيم بالتراجع بعد نكسه حزيران 1967، لم يقدم له فيها سوى «عودة الشباب» و«إيزيس»[1].

(1) انظر: الاستطلاع الذي قدمته مجلة العربي حول (مؤتمر توفيق الحكيم)، العدد 491، أكتوبر 1999، ص 120-130.

وعلى أية حال، فقد كان نتاجه غزيراً ومتنوعاً، وغلب عليه الجانب الذهني التأملي إلا أنه مهّد الطريق لمن جاء بعده من كتاب المسرح، من أمثال نعمان عاشور، وفتحي رضوان، والفريد فرج، ومحمود دياب، وسعد الله ونوس.

المبحث الثاني

سعد الله ونوس (1941-1997)

سيرته

يُعدّ سعد الله ونوس، أحد أبرز المسرحيين العرب موهبة في القرن العشرين، فقد أعطى حياته للمسرح زهاء أربعة عقود من حياته الثقافية، منذ الستينات من القرن الماضي. وظل مخلصاً لفنه، متطوراً من مرحلة إلى أخرى، حتى استوت تجربته ونضجت؛ فكان شاهداً على عصره، أصيلاً في صدقه الإبداعي، جريئاً في طروحاته، بأعماله البالغة الأهمية والجدّة، والتي تدل على موهبة كبيرة بلغت مستوى رفيعاً من الجرأة والاقتدار والشفافية فكان الرائد الأول والأبرز – بعد الطلائع – للمسرح السوري.

ويمكن القول بوضوح: أنّ الفضل يعود له في إرساء دعائم مسرح حديث وتثبيته وتعميق مكانته، ليس فقط على المستوى المحلي وإنما على المستوى العالمي أيضا.

وإذا كان أبو خليل القباني قد سبق إلى كتابة المسرحية تاريخياً، ووضع أول مسرحية عربية أصيلة بعنوان «ناكر الجميل» عام 1865، فإن سعد الله ونوس قد كتب بعده بقرن «حفلة سمر من أجل5 حزيران» التي استوحاها من وجع الهزيمة في الخامس من حزيران 1967، ومثلت أبرز أعمالهِ، لكنه ظل حريصا على تطوير مسرحية، بإخلاصه له واطلاعه على المسرح العالمي، في الغرب والشرق.

ولد سعد الله ونوس عام 1941 في قرية «حصين البحر» المتربعة على هضبة تطل على الساحل السوري، على مقربة من طرطوس في سوريا، ودرس المرحلة الابتدائية فيها، ثم تابع دراسته الثانوية في طرطوس، فحصل على الثانوية عام 1959، ثم أرسل في منحة دراسية إلى جامعة القاهرة بمصر، للحصول على ليسانس صحافة من كلية الآداب، فتخرج فيها عام 1963. وعمل بعد العودة إلى دمشق موظفاً في وزارة الثقافة، وأسندت إليه سكريتارية تحرير قسم الثقافة والمنوعات والتحقيقات في جريدة «البعث».

وفي عام 1966 سافر إلى باريس في إجازة دراسية، ليدرس فن المسرح. وبعد عودته تولى تنظيم مهرجان المسرح، وعين مديراً للمسرح التجريبي في مسرح أبي خليل القباني.

تعد هزيمة حزيران عام 1967 انعطافة تاريخية في حياته، فبسببها أصيب بصدمة نفسية، واضطر آنذاك إلى العودة من باريس إلى دمشق، حيث أحس بمرارة الهزيمة وعارها. ولم يلبث

أن عاد بعد أشهر إلى باريس. وقد استوحى من وحي الهزيمة مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» تصدّى فيها لأسباب الهزيمة، وإلى كيفية مواجهتها، لقد قال كلمته بجرأة في مواجهة الحقيقة المرّة، دون مواربة أو لجوء إلى الحيل الفنية، من رمز أو أسطورة بوصفهما يُشكلان طوق النجاة لكاتب مثله. وكان له قصب السبق في تحويل جمهوره من متفرّج إلى مشارك، تمثل في توجه بعض الممثلين من بين المتفرجين إلى خشبة المسرح؛ «ولذلك رمى كرة النار في حضن كل مَن كان في الصالة، ليترك أثراً أو علامة يحملها ذلك المتفرّج إلى الخارج حتى يراه الناس كي يروا حقيقتهم»[1].

وفي عام 1972 كتب مسرحية بعنوان «سهرة مع أبي خليل القباني» استوحاها من حياة رائد المسرح السوري (أبي خليل القباني) وكفاحه، فأخذ إحدى مسرحياته وهي «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب» إنها حكاية الرشيد وجاريته قوت القلوب، التي استلهمها القباني من التراث السردي العربي، فجاء ونوس واستلهم هذا النموذج المثالي لمسرحيات القباني واحتفظ بمقومات مسرح القباني، مع تعديل في لغة مسرحيته وفي بعض مواقفها. واضعاً بذلك تجربة القباني المسرحية في الإطار الاجتماعي والسياسي الذي نشأت داخله في أواسط القرن التاسع عشر، وما واجهته من تحدّيات تمثلت في إغلاق مسرحه ثم إحراقه.

وعلى الرغم مما في المسرحية من إطالة في مجرياتها السياسية والاجتماعية، والتي أدت إلى بطء حركتها ورتابة إيقاعها، فإنها تعدّ التفاتة رائعة إلى تجربة مسرحية تراثية وأدتْها القوى الرجعية في الشام، لم تلبث أن ازدهرت في مصر، حاضنة الفن والثقافة في ذلك العصر.

في عام 1992 أصيب بـ (السرطان)، ولم يُقعده الداء عن مواصلة إنجازاته الفنية، فلم يترك الكتاب والورق والأقلام على حد قول زوجته (فايزة شاويش)، إذ علم أن الداء أخذ يسري في جسمه، وأنّ الموت آتٍ، لا فكاكَ له منه، فكان في سباقه معه ينجز أعمالاً إبداعية، حتى في أيامه الأخيرة.

وقبيل رحيله بعام، أقيم احتفال له في يوم المسرح العالمي، في مسرح الحمراء ببيروت، تكريما له حيث وجّه رسالة بتكليف من المعهد الدولي للمسرح إلى جميع مسارح العالم في السابع والعشرين من آذار عام 1996، ترجمت إلى لغات عدة في بلدان العالم، وقرئت على مسارحها، ومنها:

(1) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مقدمة عبد الرحمن منيف، ص 7-13.

«إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ. منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان. وكانت الكتابة، وللمسرح بالذات، أهم وسائل مقاومتي»[1]. وقال: **«إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن؛ إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضاعها واقتصر إليها»**[2].

لم يمهله الداء طويلاً، فقد توفي عام 1997، عن ستة وخمسين عاماً، بعد صراع طويل مع السرطان[3] استمر خمسة أعوام.

تجربته الفنية

مرّت تجربة سعد الله ونوس بأربعة أطوار، انتقل خلالها انتقالاً تصاعديا، وليس تطوراً فجائياً أو حاداً، وإنما تطور تطوراً طبيعياً.

1. الطور الأول: بدايات التجربة المسرحية (ما قبل الخامس من حزيران 1967).
2. الطور الثاني: الرؤية المسرحية والبحث عن شكل مسرحي جديد (ما بعد الخامس من حزيران).
3. الطور الثالث: وقفة التأمل والمراجعة (من عام 1979 حتى عام 1989).
4. الطور الرابع: التوهج والانطفاء (من عام 1990 حتى عام 1997).

1. الطور الأول: بدايات التجربة المسرحية

صدرت الأعمال الأولى لونُوس بين عامي 1963 و1966، وهي تعد بداية شوط مسرحي طويل، وتؤشر إلى طموح كاتب مسرحي أرسى دعائم مسرح حديث. وتضم هذه الأعمال تسع مسرحيات هي: «مأساة بائع الدبس الفقير» و«الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»، و«جنة على الرصيف» و«الجراد» و«المقهى الزجاجي» و«لعبة الدبابيس» و«فصد الدم» و«عندما يلعب الرجال» و«ميدوزا تحدق في الحياة».

(1) الأعمال الكاملة، 1/ 19

(2) م.ن.

(3) ظهر معه سرطان في البلعوم الأنفي في عام 1992.

وهي مسرحيات ذهنية، تستعصي على التمثيل[1]، يقول هو عنها: «كنت أكتب مسرحيات للقراءة... وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح»[2] إلا أنها انطلاقة أولى في مجده الأدبي. ولكن ما يُهمّنا هنا هو أن ونوس قد عالج في هذه المسرحيات الذهنية قضية اجتماعية مهمة تمثلت في «القمع السلطوي الذي جعل الفرد ينكفئ على ذاته، يلعق جراحه، نتيجة القهر، والمواجهة الفردية، ويستبطن عالمه الداخلي في مونولوجات طويلة تبتعد عن الدراما وتقترب من السرد الروائي، وبلاغة مفرطة في شاعريتها»[3].

وفي هذا الطور قرأ مسرحيات سارتر المترجمة وتأثر بيونيسكو[4].

2. الطور الثاني: المسرحية والبحث عن شكل مسرحي جديد

أفاد ونوس من دراسته المسرحية في فرنسا، وكان قد سافر إلى باريس في إجازة دراسية، عام 1966، وبعد عودته أسس «المسرح التجريبي» في دمشق وأصدر «بيانات لمسرح عربي جديد»[5] عام 1970، ركّز فيها على الوظيفة الاجتماعية للمسرح، مُسقطاً الحواجز بين الممثلين والجمهور. وقام بتوظيف التراث في مسرحه، فكتب: «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» 1967، و«الفيل يا ملك الزمان» 1969، و«مغامرة رأس المملوك جابر» 1970، و«الملك هو الملك» وهي مسرحيات مستوحاة من التراث، تصلح للتمثيل على خشبة المسرح، إذ توافرت لها أشكال مسرحية جديدة من ارتجال وجماعية، وكسر الحائط الرابع بين الخشبة والصالة، بهدف إشراك الجمهور في الحوار والمناقشة.

3. الطور الثالث: وقفة التأمل والمراجعة

وهي وقفة استغرقت زهاء عقد كامل هو عقد الثمانينات (1979-1989) بتأثير أوضاع عربية وعالمية آنذاك، من هزائم توالت على الأمة، واغتيال كثير من المثقفين التقدميين، وتفكك الاتحاد السوفياتي، وقوى وطنية تحاول أن تتخطى هزائمها بالأوهام، وتبحث عن أعذار تُلقي عليها تقصيرها وخطاياها، معترفاً في الوقت ذاته، صراحة أو ضمناً

---

(1) يستثنى منها مسرحية «مأساة بائع الدبس الفقير» التي أقدم على إخراجها كل من د.توفيق الصبان وعلاء الدين كوكش. (انظر: مجلة «الطليعة » السورية 17 أيار 1969، ص 44).

(2) من حوار أجراه معه فؤاد دوارة، مجلة الهلال، عدد ابريل (نيسان) 1977، ص 190.

(3) محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، 25.

(4) نديم معلا، الأدب المسرحي في سوريا، مؤسسة الوحدة، دمشق، 1982، ص118.

(5) نشرها في مجلة «المعرفة » السورية، العدد 104، 1970.

«أن ما حاول أن يقوله سابقاً مثّل مرحلة لم يعد الآن في سياقها، أو لم تعد تمثل القول الأخير الذي يُطمئن القلب، أو يرضي العقل والضمير»[1] ويوضح ونوس هذه المرحلة بقوله: «انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح، خلال هذه السنوات العشر التي تبدّدت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدّيّة لما أنجزته»[2]. وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا. وكذلك مراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني على امتداد الوطن العربي. وفي هذه المراجعة وجدت أني لم أركز بما فيه الكفاية على تخلف البنى الاجتماعية في بلادنا، وأني لم أربط إلا بشكل هامشي بين تخلّف هذه البنى وبين نمط السلطات التي أنعم بها التاريخ علينا....»[3] وقد فعل ذلك بهدف اكتشاف الآتي، وأخذ الدروس والعبر.

4. الطور الرابع: التوهج والانطفاء

وهي مرحلة بلغ فيها مستوى رفيعاً من النضج والشفافية، تمتد من 1990 حتى عام 1997. وتميزت بنتاجه المتزايد والمتسارع، لعلمه أن الداء قد أخذ يسري في جسمه، ومن ثم صار يسابق الزمن، ويكتب آخر أعماله الإبداعية قبل أن يدهمه الموت. وإذ ظهر عليه الداء القاتل، فقد كتب «هوامش ثقافية» 1992، و«منمنمات تاريخية» 1993، و«يوم من زماننا» 1993، و«طقوس الإشارات والتحولات» 1994، و«أحلام شقية» 1994، و«ملحمة السراب» 1995.

في هذه المرحلة بدأ المسرح بنحسر، في حين أخذت الرواية تتصاعد. وشهد العالم تحولات خطيرة، تمثلت في سقوط الاتحاد السوفياتي وتفككه، وفي حرب الخليج بتداعياتها السلبية. ويشير ونوس في رسالته في اليوم العالمي للمسرح إلى هواجسه من تقهقر المسرح إذ يقول: «فعلينا الاعتراف بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني، الذي يهبنا فسحة للتأمل والحوار، ووعي انتمائنا الإنساني العميق. وأزمة المسرح، رغم خصوصيتها، هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامة»[4].

(1)الأعمال الكاملة، المقدمة، ص 7-13.

(2) من حوار أجرته معه ماري إلياس، مجلة الطريق بيروت، يناير -فبراير، 1996، ص 104.

(3) م.ن.

(4) الأعمال الكاملة، 1/ 18.

ومهما يكن الأمر، فإن ونوس يظل العلم الأبرز في المسرحية في سوريا وسائر البلاد العربية، منذ الستينات وحتى التسعينات، وقد كان لتخصصه في الكتابة المسرحية، ولدأبه على هذا الفن، وتعهده له بالتطوير والتجديد الدور الأهم في بعث المسرح ونهوضه. وتظل تجربته خصبة متنوعة، فقد بذل نفسه لهذا الفن، ممثلاً، ومخرجاً، وكاتباً مسرحياً من الطراز الأول، ووضع زهاء عشرين مسرحية، فضلاً عن كتابين في نظرية المسرح خلال سنوات من حياته الثقافية.

كان يحلم بأنه سيترك زمناً جميلاً، ووطناً مزدهراً، لكنه أقرّ بالهزيمة، وأنه لم يترك إلا زمناً خراباً وبلاداً متداعية، ولئن كانت هذه النبرة تصدر عن إنسان هزمه المرض، فإنه أبقى في نفوس الأجيال شعلة مضيئة يغدو بها الزمن جميلاً والبلاد مزدهرة.

الفصل الرابع عشر

فن المراسلة

المبحث الأول: فن المراسلة: نشأته وتطوره

المبحث الثاني: الرسائل التربوية والخلقية

المبحث الثالث: الرسائل حول شؤون عامة وخاصة

المبحث الرابع: الرسائل العاطفية



الفصل الرابع عشر

فن المراسلة

المبحث الأول

فن المراسلة: نشأته وتطوره

الرسالة هي «ما يكتبه امرؤ إلى آخر مُعبراً فيه عن شؤون خاصة أو عامة... وقد يتوخى حينا البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة، فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع»[1]. وحين نعرض لفن المراسلة في الأدب العربي الحديث نجد فيه ظاهرة تستوقفنا، هي أن أكثر رسائل الأدباء قد جُمعت في كتب ذات وحدة متآلفة، نشر بعضها في صحف يومية أو اسبوعية أو شهرية متعددة في أزمان مختلفة. وقد عرف الأدب العربي فن المراسلة، فكانت له قواعد واصول معينة، تحدّث عنها القلقشندي (821 هـ) في «صبح الأعشى» [2] فذكر أنواع الرسائل وتناول بناءها الفني من استهلال (مقدمة) ومواضع الإيجاز والتبسط في السياق، غير أن هذا الفن ظلّ أسير البديع والمحسنات اللفظية والمعنوية «فبعد (غب الشوق) كان مراسلك «يبدأ الخطاب بالسلام والتحيات والأشواق ويختمه بالأشواق والتحيات والسلام»[3].

وأصبح هذا الفن يخضع لقواعد تراعي الذوق الطبيعي الصادق الذي يرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع، وتنوعت موضوعاته بحسب الاتجاهات التي سادت في العصر الحديث منذ مطلع القرن العشرين، ففي المقال الذي كتبته ميّ زيادة سنة 1915 بعنوان «رسائلنا اليوم وبالأمس» إشارة إلى طور الانتقال التي مرّ بها هذا الفن، فكان في بدايته محدود الأفق، يخضع لعبارات تقليدية، يغلب عليها التصنع البديعي، ثم اتسعت آفاقه «فأخذنا نكتب لنعبر عن شيء نريد أن يفهمه من نخاطب. فإذا اطلعت على رسالة تيسّر لك الحكم على ذوق كاتبها،

---

(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 122.

(2) انظر: صبح الأعشى، المطبعة الأميرية، مصر،1913-1918.

(3) انظر: مي زيادة، سوانح فتاة، ص 32.

ومعرفة ودرجة تربيته ومكانته الاجتماعية، فأخذ ينطبق علينا مبدأ الإنشاء هو الشخص»[1]. ومن ثم أصبحت المراسلة فناً «ينشئه كاتب أو أديب إلى آخر، ينطلق فيه على سجيته، بلا تصنع أو تأنق، وقد يتوخى حيناً البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة»[2].

وكان لهذا الفن في الأدب العربي الحديث أعلامه من أمثال أمين الريحاني، وأبي القاسم الشابي، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، إذ تبادلوا الرسائل مع معاصريهم من أهل الفكر والأدب والفن، ومن الرسائل التي تجدر الإشارة إليها: رسائل أحمد أمين إلى ولده، ورسائل يعقوب العودات إلى ولده.

وقد أعجب النقاد بجبران خليل جبران الذي نال حظوة عندهم، فقد نشرت سلمى الحفار الكزبري والدكتور سهيل بشروني رسائل جبران إلى ميّ زيادة بعنوان «الشعلة الزرقاء»، تُلقي أضواء على علاقته بهذه الأديبة وعن جوانب مجهولة من حياته وأنشطته الأدبية المتعددة. كذلك لقيت رسائل مي مع أعلام الفكر والأدب ولا سيما رسائلها إلى جبران اهتمام الباحثين فقد قدّم جميل جبر لمجموعة «رسائل مي» التي حَوَت رسائل إلى معاصريها من أمثال باحثة البادية، وجبران خليل جبران، ويعقوب صروف، وجوليا طعمة دمشقية، والدكتور جوزف زيادة، وأمين الريحاني وغيرهم. وفي كتاب «مي وجبران» عدد كبير من الرسائل المتبادلة بين مي وجبران منسقة حسب التسلسل الزمني.

أنواعه

إن المتتبع لفن المراسلة يلاحظ أن الرسائل أنواع وضروب كثيرة، فهي متنوعة بتنوع دواعيها، منها ما هو تربوي وخلقي، ومنها ما يدور حول شؤون خاصة أو عامة، وهناك نوع آخر يفصح فيه المرسل عن عواطفه وأحواله النفسية إلى آخر، في غرض أغلب ما يكون محض شخصي. وسنقف عند هذه الأنواع الثلاثة.

---

(1) مي زيادة، سوانح فتاة، ص 32.

(2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 122.

المبحث الثاني

الرسائل التربوية والخلقية

وهي ضرب من الرسائل، ينشئها الكاتب أو الأديب إلى ولده أو ابنته في معرض النصح والإرشاد، وتكتب بأسلوب أدبي رصين، فتحمل في طياتها معاني سامية وتجارب إنسانية عميقة، وتصدر عن عاطفة أبوية صادقة. ومنها «رسالة إلى ولدي» لأحمد أمين، و«رسائل إلى ولدي خالد» ليعقوب العودات (البدوي الملثم) و«من والد إلى ولده» لأحمد عوض و«أي بني» للدكتور عبد العزيز الخويطر (– 2014) ولمحمد فريد أبو حديد (–1967) مجموعة رسائل وجهها إلى ولده، نشر بعضها في مجلات عربية كذلك وجه الأديب يحيى حقي (–1995) مجموعة رسائل إلى ابنته (نهى) تفيض بالعطف والحنان، وتحفل بالواقعية.

أما أحمد أمين (–1954) فقد كتب سلسلة رسائل بعنوان «رسالة إلى ولدي» بتكليف من مجلة «الهلال» في آخر سنة 1949، تبلغ تسع عشرة رسالة، في إطار مقالات أدبية نشرها عام 1950، في كل شهر مقالة. وهي رسائل متخيلة وجهها إلى ولده الذي كان يدرس في إنجلترا، منها رسالة واحدة وجهها إلى ابنته التي كانت تتم تعليمها أيضا في إنجلترا. بعنوان «رسالة إلى ابنتي»، وهذا فضلا عن رسالة كتبها على لسان ولده بعنوان «رسالة إلى أبي»..

حشد أحمد امين في رسائلة كثيرا من المبادئ والقيم والتوجيهات السديدة، آملاً أن يعتنقها الشباب بعامة، وابنه بخاصة، مع إدراكه أن الجيل الجديد قد خُلق لزمان غير زمان الآباء، ونشأ في بيئة مغايرة، فيدعوه إلى الشجاعة في قول الحق وتحرّي العدل، والاعتدال في طلب المال وكسبه، وتنمية الذوق والإحساس بالجمال، والانفتاح الواعي على حضارة الغرب.

إلا أن ولده يجد في هذه النصائح والتوجيهات تدخلاً في حياته وسلوكه، ويدلل على ذلك بقول لطفي السيد باشا: «دعوا الشباب ينعم بحريته، دعوه يجرّب فتفيده تجاربه، ويخطئ فيعرف أسباب خطئه»، ومن ثم رأى أنها محدودة الفائدة، وأنه لا بد من تهيئة الظروف الملائمة لإخراج شباب صالح، بعيداً عن النقد الجارح أو الزجر والتأنيب.

ويردد «أحمد أمين» على ولده بأن الشباب مرحلة الاندفاع نحو مغريات الحياة، ومن حق الأب توعية ولده قبل أن يتورط أو يسقط في بؤرة الانحراف، كالإدمان على الميسر أو التدخين.

نص من رسالة «إلى ولدي» لأحمد أمين

أي بنيّ!

لشدّ ما يؤسفني ما أرى في جيلكم من إفراط في اللهو، كما كان يؤلمني ما كنت أرى في جيلنا من إفراط في الجد. لقد عشت أنا في جيل كان أكثر طلبته لا يعرفون إلا بيوتهم ودروسهم وكتبهم... فإذا أراد أحدهم أن يلهو وطاوعته ماليته، ذهب إلى دار تمثيل فاستمع للشيخ سلامه حجازي أو نحوه، مرة أو مرتين في السنة، وإذا قرأ مجلات أو جرائد فمجلات جادة وجرائد وطنية، وإذا عرف فتاة فقريبته تزور بيته مع أمها، أو يزور بيتها مع أهله، وإذا اجتمع الطلبة وأرادوا أن يتسلوا تنادروا على كتبهم ودروسهم، وقد يتنادرون – في أدب – على أساتذتهم. وعشت أنت في جيل لا يشبه الجيل القديم في شيء، عماده الحرية المطلقة، وقلة الشعور بالمسؤولية، والنظر إلى اللذائذ المادية على أنها غاية الغايات؛ ينظرون إلى الكتب والدروس والأساتذة على أنها دواء مر يُتعاطى للضرورة، والضرورة هي الشهادة فالوظيفة، ولإحساسكم بمرارتها ترحبون بكل ما يريحكم منها، إضراب واعتصام ومطالبة بطول إجازات ونحو ذلك، وإذا قرأتم شيئاً بجانب دروسكم قرأتم الكتب الرخيصة والمجلات الوضيعة التي تلهب الغرائز، وتقوّي الشهوات؛ وتُضعف الذكاء وتُبلّد العقل، وفي كل يوم سينما أو تمثيل، وفي كل ساعة تلفون يرنّ لكم أو يرنّ منكم لمقابلة لاهية أو محادثة عابثة»[1].

فهذه رسالة تعالج إحدى قضايا الجيل الجديد ومشكلاته الاجتماعية في مواجهة التغيير الذي طرأ على حياته، من خلال الموازنة بين جيلين، جيل يفرط في الجد، وجيل يفرط في اللهو، فلا تعجبه الحرية المطلقة التي يعيشها جيل اليوم، الذي لا همّ له سوى اللذاذات المادية، والإضراب والاعتصام وقراءة الأدب الرخيص.

ويحاول الكاتب أن يضفي على رسالته طابعاً واقعياً، فيأتي بأمثلة من حياة الأجيال، لتبصير الشباب ووعظهم ووضعهم أمام الحقيقة. والكاتب يُعنى بمضمون الرسالة، دون اهتمام بشكلها، إذ يبدأها بصيغة النداء (يا بني) ويختمها بالدعاء، بقوله: [2]

«طالما دعوتُ ربي جاهداً أن يجنبك الزلل، ويقيك شر أصدقاء السوء، ويمنحك من قوة الإرادة ما تتقي به شرّ المغريات المغويات، وأن يهديك الصراط المستقيم، والسلام».

(1) إلى ولدي، 47-48.

(2) م.ن، ص 52.

ولعل أجمل ما في هذه الرسالة لغتها الرصينة الواضحة، وقدرة الكاتب الجدلية ونزعته العقلية في إقناع ولده، وهو هنا لا يعمد إلى فرض آرائه، وإنما يعمد إلى الدليل والشاهد، يستمدهما من واقع الحياة، انتصاراً للحقيقة وتثبتا لفكرته.

ولا شك أنه حريص على إمتاع القارئ، وإثارة ذوقه الأدبي، وإحساسه بالجمال، بتنظيم رسالته وتنسيقها، وحرصه على جمالية النص، القائم على الترادف والتوازن والتقسيم والتمثيل، وهو الأسلوب الذي شاع في زمانه بعامة وطه حسين بخاصة ومن ثم اقترب من ديباجته وأسلوبه.

رسائل «البدوي الملثم» يعقوب العودات

وتلقانا رسائل يعقوب العودات (– 1971) المعروف بـ «البدوي الملثم» إلى ولده الوحيد (خالد)، وكان يتم تعليمه في الجامعة الأمريكية ببيروت، التي التحق بها في خريف 1968، وهو لا يلتزم فيها فن الرسالة من حيث الاستهلال والعرض والختام، فهي شبه خواطر وقبسات استمدها من التراث الثقافي، تهدف إلى تزويد ولده بالحكمة وإضاءة طريقه ليتفادى الجادة الشائكة، وليسلك السبيل القويم في حياته، فيحث ولده على طلب العلم، والتحلي بمكارم الأخلاق، وتجنب العادات المرذولة كالتدخين ومصاحبة قرناء السوء، ودعوته إلى شق طريقه في الحياة شأنه شأن العصاميين ويقدم الكاتب نفسه أنموذجا للعصامية الحقة، ومن ذلك قوله:

«اليوم أحلتُ على التقاعد!

فافرح معي يا (خالد) وشاركني في بهجتي، لانفكاكي عن الوظيفة التي أراها «قيدا» يكبل طموحي «وأصفاداً» تغلُّ حريتي وفكري.

اليوم يا ولدي أشعر بامتلاك حريتي... ومن قبل كنت أرى نفسي «عبداً» لفئة من الناس دأبها «العنطزة» واستغلال الوظيفة!.

كان العصر الذهبي الذي عشته في الثلاثينات... ذلك العصر الذي عملتُ فيه مع نفر من بناة هذا البلد، تميزوا بنظافة اليد والترفع عن ملء الجيوب!

أمنيتي يا خالد أن تفرَّ من «الوظيفة» فرارك من «الأجرب»... ولعلك تشاركني في الفرحة بعد أن تحرّرت من خشخشة القيد، وصليل الأغلال.

فهذه الرسالة هي أشبه بمذكرات أديب، نَفَذَ فيها «البدوي الملثم» إلى معالجة تهافت الشباب على الوظيفة، فينصح ولده أن يتحرّر من قيودها ومن ثمّ أن يشق طريقه في العمل الحر.

والرسالة لا تخلو من الطابع الأدبي وجمال الأسلوب، مع استعماله بعض الكلمات العامية مثل «العنطزة».

وتلقانا رسائل الدكتور عبد العزيز الخويطر (-2014) التي وجهها إلى أبناء هذا الجيل في الفترة الواقعة ما بين (1401هـ -1414هـ) بعنوان (أي بني) في خمسة أجزاء، والكتاب يجمع بين صور التراث بوصفها أساساً ومحوراً لرؤية تنفذ إلى الجديد المعاصر، وتهدف إلى انتزاع العبرة والدرس.

ورسائل الدكتور الخويطر تنمّ عن وفائه للتراث، وحرصه على ألا ينخدع الشباب ببريق الحضارة الوافدة، ولتوصيل أفكاره ورؤاه فقد اختار منهجاً منتزعاً من البيئة العربية، إذ يقول: «قررت أن أسير في ما أكتبه على طريقة حديث المجالس لأني نظرت في تأثير حديث المجالس في الناس، فوجدته بالغاً، ووجدت أن إصغاءهم كامل، وبهجتهم في الغالب طافحة، وأنهم كثيراً ما يتناقلون ما يقال، ويسيرون بمقتضاه، فطمعت أن يحظى ما سوف أكتبه بما تحظى به أحاديث المجالس»[1].

(1) انظر: مقدمة الكتاب.

المبحث الثالث

الرسائل حول شؤون عامة وخاصة

وهي ضرب من الرسائل المتبادلة بين الأدباء، تدور حول موضوعات خاصة أو عامة. وسنقف عند الرسائل المتبادلة بين بدر شاكر السياب وعدد من زملائه الشعراء والكتاب، ورسائل نازك الملائكة إلى عيسى الناعوري.

رسائل السياب[1]

كتب الشاعر بدر شاكر السياب مجموعة من الرسائل، بعث بها إلى عدد من الشعراء والكتاب ما بين عامي 1942-1964، أبرزها رسائله إلى خالد الشواف، وسهيل إدريس، ويوسف الخال، وأدونيس، وجبرا إبراهيم جبرا. وعلى الرغم من أن هذه الرسائل لا تدخل دائرة الإبداع الأدبي، فإنها تلقي أضواء على حياته، وتكشف عن علاقاته بعدد من الأدباء والشعراء في عصره، تعد وثائق اجتماعية مهمة تمثل مراحل مختلفة من حياته، سجل فيها أحلامه وطموحاته، وإحساسه بالفقر والحرمان، ومعاناته من المرض، فيكتب إلى الدكتور (أحمد زكي) رئيس تحرير مجلة (العربي) الكويتية بتاريخ 7/ 4/ 1963.

أستاذي الكريم الدكتور أحمد زكي المحترم:

تحية عربية وبعد،

فأرجو أن تكون بخير، يسعدني أن أعود إلى الكتابة إليك بعد أن فرّقنا العهد القاسمي البغيض طوال هذه المدة، وبعد أن ظلّ المرض يلاحقني طوال هذين العامين الأخيرين حتى انتهى بعجز الطب البريطاني عن شفائه (حيث كنت في لندن) وحتى انتهى إلى إحالتي إلى إنسان كسيح رهين الفراش، غير قادر على القيام بأي عمل يعيش منه سوى كتابة الشعر.

لذا أتقدم إليك بالتماس: أن تفتح لي باب النشر في العربي كل شهر أو كل شهرين على الأقل، حيث يتجمع لي من ذلك ومن النشر في بعض المجلات الأخرى التي تدفع، مبلغ يسير من المال يكفي لإقاتتي.

هذا ودم لتلميذك

المخلص بدر...

(1) رسائل السياب، ص 206

أما أسلوب السياب في رسائله فهو الواقعي الخالي من الصنعة البلاغية، قريب من أحاديث العامة، كقوله: «وما هي أخبار أدونيس، لقد كتبت له منذ مدة، دون أن استلم منه جواباً»[1] فاستلم عامية والصواب أتسلّم. وقوله: «أنا أشطر منك في اختلاس الوقت لكتابة الرسائل داخل الصف»[2].

وقوله: «لا تنسى أن تسلملي على السيدة سلمى الجيوسي» [3] وغيرها كثير.

أجمل ما في رسائل السياب صراحته التي تمثل خطابا إبلاغيا أكثر منه فنيا في مجالات الكتابة، وهي مسألة تمثل تباينا بين السياب الشاعر والسياب الناثر. وهو لا يتحدث إلا في أمور تتصل بحياته وأعماله الشعرية وعلاقاته بعدد من الكتاب والشعراء، فيكتب إلى أدونيس في 23/ 7/ 1960:

«أنا الآن في حالة ركود شعري، القصيدة الطويلة لّما تكمل، لكن لدي قصيدة أخرى سبق أن حدّثتك عنها في رسالتي السابقة وستجدها مع هذه الرسالة. سبق أن حدثتك عن بعض الأغلاط».

ولا يخفى أن «السياب» لا يشير إلى الرسائل المتبادلة بينه وبين الشاعرة لميعة عباس عمارة التي يبدو أنها أحرقتها [4]، وكذلك رسائله إلى زوجته «إقبال» التي ما زالت محتجبة لأسباب خاصة بعائلتها، فضلاً عن رسائل أخرى إلى بعض أصدقائه في سنيّ حياته القصيرة، منها أربع رسائل بعث بها إلى صديقة الشاعر خالد الشواف، لما فيها من إشارات إلى نساء لهن وضعهن الخاص.

رسائل نازك الملائكة

كتبت نازك الملائكة (-2007) مجموعة رسائل إلى الأديب عيسى الناعوري (- 1985) في الخمسينات من القرن العشرين، لم تكن تعنى بتدبيجها بالمعنى الفني، ولم تكن ترغب في نشرها، بوصفها آراء عابرة غير منسقة، ولا تعدو أن تكون تواصلاً وظيفياً بينها وبين الناعوري، فتكتب إليه في إحدى رسائلها: **«أما رغبتك في نشر رسائلي فيؤسفني ألا**

(1) رسائل السياب، من رسالة كتبها إلى يوسف الخال في 28/ 2/ 1961.

(2) م.ن، من رسالة كتبها إلى خالد الشواف في 2/ 2/ 1943.

(3) من رسالة كتبها إلى يوسف الخال في 10/ 4/ 1961.

(4) انظر: مقدمة الكتاب.

أستطيع إجابتك إليها، ذلك أنها رسالة كتبت كما تكتب الرسائل، واحتوت على ما تحتوي عليه أية رسالة مثلها من مشاعر وآراء عابرة غير منسقة؛ إنها كلام أو جزء من حوار بيني وبينك، وليست مقالاً لتستأهل النشر... وإذا أردت أن تحتفظ برسالتي فافعل، فقد يتاح لك نشرها بعد عشرين سنة، إذا كان الجمهور آنذاك سيهتم بشيء مثلها...» [1].

إلا أن هذه الرسالة وغيرها من رسائل نازك نشرت، لكونها وثائق مهمة في تتبُّع مسيرتها الحياتية والأدبية، ولا سيما بعض أرائها النقدية في الشعر الحداثي، من ذلك ما كتبته في حاشية إحدى رسائلها: **«دعني أخبرك مثلاً أنني منذ سنتين قد كتبت مقدمة لديوان ثالث من شعري لم يتح لي بعد إصداره، وقد درست فيها موضوع الشعر الحر منذ صدور ديواني الثاني، وأشرت إلى طائفة من الشروط والمزالق التي يتضمنها هذا التحرر، وهي شروط لم يعبأ بها أكثر الشعراء، والمزالق لم يدركوا وجودها فسقطوا فيها... »** [2] ولا شك أن هذا السقوط قد آلمها وجعلها تتوقف عن مسيرتها الشعرية.

(1) رسائل نازك الملائكة، ص 45.

(2) م.ن، ص 47.

المبحث الرابع

الرسائل العاطفية

وهي رسائل تنمُّ عن عاطفة الحب التي تجمع بين قلبين؛ فقد أصدرت الأديبة سلمى الحفار الكزبري هي وسهيل بشروئي في سبعينات القرن العشرين كتاباً عن رسائل جبران خليل جبران العاطفية إلى مي زيادة بين عامي 1914 و1931 بعنوان «الشعلة الزرقاء» وتبلغ سبعاً وثلاثين رسالة. وكان الأديب الكبير جميل جبر قد أصدر في عام 1951 كتاباً عن رسائل مي تضمَّن رسائلها إلى عدد من الأدباء المعاصرين لها، بما فيهم جبران خليل جبران، وأصدرت الأديبة غادة السمان في تسعينات القرن العشرين كتاباً عن الروائي الفلسطيني غسان كنفاني تضمن رسائله العاطفية إليها، بعنوان «رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان» وهي رسائل أثارت جدلاً واسعا بين مؤيد للنشر ومعترض عليه، يقول الدكتور إحسان عباس معلقاً على إصدارها: «تشهد الرسائل لغادة بأنها كانت حريصة على الا تُحطِّم البيت العائلي على رأس غسان، كما أنها كانت حريصة على أن تظل العلاقة علاقة حب نقي مؤيّد بصلابة المرأة المتمنعة»[1].

ولا شك في أن الرسائل المتبادلة بين الأدباء تمثل جزءا من حياتهم الأدبية، ومن ثم فإنها تغدو وثائق أدبية تخص القارئ أكثر من كونها رسائل شخصية تخصّ أصحابها.

وسنقف في حديثنا عند الرسائل المتبادلة بين جبران خليل جبران ومي زيادة، لأقدميتها من جهة، ولأنها شكلت محطة مهمة في مسيرتهما الأدبية.

رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة

تعد الرسائل المتبادلة بين الأديب المهجري «جبران خليل جبران» والأديبة «مي زيادة» نصوصا إبداعية في نتاجهما الأدبي، وتلقي أضواء على حياتهما، وتكشف أبعاد العلاقة الإنسانية التي ربطتهما معاً، دون أن يتم اللقاء بينهما، فضلاً عن تطلعاتهما الثقافية وتجربتهما الأدبية العميقة.

وتذكر وداد سكاكيني أن هذه الرسائل قد تناولتها الأقلام وشغلت الصحافة العربية بعد وفاة جبران، وحياة ميّ المضطربة إثر توالي النكبات عليها في أعوام 1930-1931-1932، وكان أكثر ما كتب عنهما بعيداً عن الإنصاف والموضوعية.

---

(1) انظر: مجلة العربي، العدد 654، مايو 2013، ص 70.

تعرّفت مي الى جبران خليل جبران سنة 1912، حين اطلعت على مقالة له بعنوان «في مثل هذا اليوم ولدتني أمي» ثم تتبّعت كتاباته وأخذت تراسله «فكتبت أول رسالة في أواخر شهر مارس عام 1912 تعرّفه فيها بنفسها، وتحدّثه عن آثاره الأدبية»[1] وكانت مي قد قرأت قصة «الأجنحة المتكسرة» وأبدت إعجابها بفكر جبران وأسلوبه، وناقشت آراءه في موضوع الزواج، إذ تقول: « **إني أشعر شعوراً شديداً بالقيود المقيّدة بها المرأة، تلك القيود الحريرية الدقيقة كنسيج العنكبوت، المتينة متانة أسلاك الذهب ولكن إذا جوّزنا لسلمى (سلمى كرامة بطلة الرواية) ولكل واحدة تماثل (سلمى) عواطف، وذكاءً، وسمواً، الاجتماع بصديق شريف النفس، عزيزها، فهل يصح لكل امرأة لم تجد في الزواج السعادة التي حلمت بها وهي فتاة أن تختار لها صديقاً غير زوجها، وأن تجتمع بذلك، على غير معرفة من هذا، حتى وإن كان القصد من اجتماعهما الصلاة عند فتى الأجيال المصلوب»**[2].

ومن أسفٍ أنّ رد جبران على هذه الرسالة قد ضاع إلا أن العلاقة بينهما قد تدرّجت من الإعجاب والتقدير إلى الحب الذي شهد صعوداً وهبوطاً، فكتبت مي رسالة إلى جبران بُعيد الحرب العالمية الأولى، وكانت المراسلات بينهما قد توقفت بسبب تلك الحرب، تلاها جواب من جبران في 11 حزيران 1919، ينمّ عن هيامه بها، فيقول: **«ما أجمل رسائلك يا ميّ وما أشهاها فهي كنهر من الرحيق يتدفق في الأعالي، ويسير مترنماً في وادي أحلامي، بل هي كقيثار أورفيوس[3] تقرّب البعيد وتبعد القريب، وتحوّل بارتعاشاتها السحرية الحجارة إلى شعلات متقدة، والأغصان اليابسة إلى أجنحة مضطربة. إن يوماً يجيئني منك برسالة واحدة لهو من الأيام بمقام القمة من الجبل فما عسى أن أقول في يوم يجيئني بثلاث رسائل ؟! ذلك اليوم أتنحى فيه عن سبل الزمن لأصرفه متجولاً في إرم ذات العماد»**[4].

وفي رسالة قصيرة مؤرخة في 31 كانون الأول 1923 يصارحها علنا برابطة الحب التي يكنها تجاهها، وقد سجلها في بطاقة بريدية:

---

(1) منصور فهمي، مي زيادة من رائدات النهضة النسائية الحديثة، ص 187

(2) جميل جبر، رسائل مي، منشورات مكتبة بيروت عام 1951، ص 16 و 87.

(3) أورفيوس: شاعر وموسيقي، سحر بأنغامه وحش الغاب وآلهة الجحيم، وقد تحدّثت عنه أساطير اليونان.

(4) الشعلة الزرقاء، تحقيق وتقديم سلمى الحفار الكزبري وسهيل بشروني، بيروت، مؤسسة نوفل، ط2، 1984.

«كان هذا الوادي في الصيف الغابر يذكرني بأودية لبنان الشمالي. لا، لا أعرف عيشاً أهنأ من عيش الأودية، وأحبُّ الأدوية يا ماري في الشتاء، ونحن أمام موقف، ورائحة عود السرو المحروق تملأ البيت، والسماء تنثر الثلوج خارجاً، والريح تتلاعب بها، وقناديل الجليد مدّلاة وراء زجاج النوافذ، وصوت النهر البعيد وصوت العاصفة البيضاء يتآلفان في مسامعنا... ولكن إذا لم تكن صغيرتي المحبوبة قريبة مني فلا كان الوادي، ولا الثلج ولا رائحة عود السرو، ولا بلّور قناديل الجليد ولا أنشودة النهر، ولا هيبة العاصفة.. بُعداً لها كلها إذا كانت صغيرتي المباركة بعيدة عنها وعني.

وأسعد الله مساء الوجه الحلو المحبوب»[1]

وكانت مي تبادله هذا الشعور فتكتب إليه رسالة مؤرخة في 15/ 1/ 1924 فتقول: «ما معنى هذا الذي أكتبه؟ إني لا أعرف ماذا أعني به، ولكني أعرف أنك محبوبي وأني أخاف الحب. إني انتظر من الحب كثيراً فأخاف أن لا يأتيني بكل ما أنتظر، أقول هذا مع علمي بأن القليل من الحب كثير ولكن القليل في الحب لا يرضيني. الجفاف والقحط واللاشيء خير من النزر اليسر.

كيف أجسر على الإفضاء إليك بهذا وكيف أفرّط فيه! لا أدري. الحمد لله أني أكتبه على الورق ولا أتلفظ به. لأنك لو كنت حاضراً بالجسد لهربت خجلاً بعد هذا الكلام، ولاختفيت زمنا طويلاً فما أدعك تراني إلا بعد أن تنسى. حتى الكتابة ألوم نفسي عليها أحياناً لأني بها حرة كل هذه الحرية [2].

تصور في ختامها مشاعر القلق، وكانت يومئذ على شفا الأربعين من العمر تنتظر جبران، وتفضي إليه بخوالج نفسها، فتقول: «غابت الشمس وراء الأفق، ومن خلال السحب العجيبة الأشكال والألوان حصحصت نجمة لامعة واحدة هي الزهرة، آلهة الحب. أترى يسكنها كأرضنا بشر يحبون ويتشوقون؟ ربما وُجد فيها من هي مثلي، لها جبران واحد، حلو بعيد هو القريب، تكتب إليه الآن والشفق يملأ الفضاء وتعلم أن الظلام يخلف الشفق، وأن النور يتبع الليل مرات كثيرة قبل أن ترى الذي تحبه، فتتسرّب إليها كل وحشة الشفق، وكل وحشة الليل، فتلقي بالقلم جانباً لتحتمي من الوحشة في اسم واحد: جبران!» [3]

---

(1) الشعلة الزرقاء، 133.

(2) رسائل مي إلى جبران، منشورات مكتبة بيروت 1951، ص 65-66.

(3) م.ن.

تعدّ هذه الرسالة أجمل رسالة تكتبها مي إلى جبران، فقد جهرت بحبها إليه، وبدت عاشقة مُدلَّهة، ويأتي جواب جبران في رسالة مؤرخة في 26 شباط 1924، يعلن فيها عن سعادته بتجاوبها معه، فيقول[1]: **«تقولين لي إنك تخافين الحب. لماذا تخافينه يا صغيرتي؟ أتخافين نور الشمس؟ أتخافين مدّ البحر؟ أتخافين طلوع الفجر؟ أتخافين مجيء الربيع؟ لمَ يا تُرى تخافين الحب؟.**

أنا أعلم أن القليل في الحب لا يُرضيك، كما أعلم أن القليل في الحب لا يرضيني. أنتِ وأنا لن نرضى بالقليل. نحن نريد الكثير نحن نريد كل شيء. نحن نريد الكمال... اسمعي يا ماري: أنا اليوم في سجن من الرغائب، ولقد ولدت هذه الرغائب عندما ولدت. وأنا اليوم مقيّد بقيود فكرة قديمة كفصول السنة، فهل تستطيعين الوقوف معي في سجني حتى نخرج إلى نور النهار، وهل تقفين إلى جانبي حتى تنكسر هذه القيود فنسير حُرين طليقين نحو قمة جبلنا؟».

وإذ توقفت ميّ عن مراسلته أخذ يتودّد إليها، مستغرباً سكوتها، في رسالة مؤرخة في 9 كانون الأول 1924: [2] **«ما أعذب صغيرتي المحبوبة تذكرني في صلاتها كل يوم، ما أعذبها وما أكبر قلبها وما أجمل روحها. ولكن ما أغرب سكوت صغيرتي المحبوبة، ما أغرب سكوتها، ذلك السكوت الذي لا يترجم إلى أيّة لغة بشرية. ألا تذكرين أنه لما جاء دورك في الكتابة لم تكتبي؟ أو لا تذكرين أننا تعاهدنا على معانقة الصلح والسلام قبل أن يعانق الليل الأرض؟».**

فجبران يخاطبها بأسلوب جديد أقرب إلى أسلوب الغزليين العاشقين، مبدياً مشاعره التي يبثها في رسالته معبراً عنها بتلك الألفاظ الرقيقة، إذ خاطبها خطاب العاشق الولهان مضيفا إياها إلى نفسه برفق وحنان (يا صغيرتي) وكأني به أب حنون يداعب ابنته الصغيرة.

لم تخلُ رسائل جبران العاطفية من تناول بعض أعماله الأدبية، يقول في كتابه «النبي» «هو ولادتي الثانية... هو الفكرة الوحيدة التي تجعلني حرياً بالوقوف أمام وجه الشمس. ولقد وضعني هذا النبي قبل أن أحاول وضعه، والفني قبل أن افكر بتأليفه»[3] وهذا فضلاً عن بعض تعليقاته على آراء مي في كتابيه «المواكب» و«المجنون» في رسالة أرسلتها له عام 1919،

---

(1) الشعلة الزرقاء، 145-148.

(2) م.ن.

(3) م.ن، 56.

تقول فيها: «هذا هو الجنون، أهو أنت الجنون»[1] ويستقبل جبران نقدها بسعة صدر إكراماً لصغيرته التي أحبها بروحه وعقله، فيقول: **«كيف أسمح لنفسي النظر إلى شبه سحابة في سماء صافية مرصعة بالنجوم؟ وكيف أحوّل عيني عن شجرة مزهرة إلى ظل من أغصانها؟ وكيف لا أقبل وخزة صغيرة من يد عطرة مفعمة بالجواهر؟.**

ويختم رسالته بعبارات تنمّ عن اهتمامه بها، وقلقه عليها، ومحاولته التخفيف من همومها، فيقول: **«أفكر فيك يا ماري كل يوم وكل ليلة، أفكر فيك دائماً، وفي كل فكر شيء من اللذة وشيء من الألم. والغريب أنني ما فكرت فيك يا مريم إلا وقلت لك في سرّي: تعالي واسكبي جميع همومك هنا، هنا على صدري. وفي بعض الأحيان أناديك بأسماء لا يعرف معناها غير الآباء المحبين والأمهات الحنونات... [2].**

وتستأنف مي مراسلة جبران وقد أعجبتها صراحته، ولكنها تقلق على صحته التي ساءت في سنوات عمره الأخيرة، ثم فجعت بموته في الخامس عشر من آذار عام 1931، وعبّرت عن حزنها العميق عليه، في مقالة بعنوان «جبران خليل جبران يصف نفسه في رسائله» فتقول: «حسناً فعلت بأن رحلت! فإذا كان لديك كلمة أخرى فخير لك أن تصهرها، وتثقفها، وتطهرها لتستوفيها في عالم ربما يفضل عالمنا في أمور شتى...» [3] وأعربت في ختامها عن شوقها للرحيل، فكان لها ذلك بعد سنوات عجاف كانت أسوأ سنيّ عمرها.

والخلاصة أن العلاقة بين مي وجبران دامت زهاء عشرين عاماً، لم يلتقيا خلالها، إذ كانت تفصلهما «سبعة آلاف ميل»[4] على حد قول جبران، إلا أنها ذات أبعاد فكرية وروحية، تخطّت حدود الزمان والمكان، ظلّت متوهجة على مدى الزمن، وجعلت كل واحد منهما «يتوق إلى تلك (الشعلة الزرقاء) التي هي جوهر النفس الإنسانية في أسمى درجات صفائها»[5].

(1) انظر: مجلة الهلال، عدد يوليو (تموز) 1919.

(2) الشعلة الزرقاء، 152.

(3) مجلة الحديث الحلبية، العدد الخامس من رسالته المؤرخة في 11 حزيران 1919.

(4) المجلد الخامس، مايس 1931، ص363-366

(5) انظر: مقدمة الطبعة الأولى من الشعلة الزرقاء، ص12.

ملحق بموضوعات مختارة



ملحق بموضوعات مختارة

النموذج الأول

من الأدب الفكاهي

كيف كنت عفريتاً؟

لإبراهيم عبد القادر المازني

بينما كنت في المقبرة ليلا أغني، لمحتُ شيئا مقبلا نحوي، ولم أشكّ أنه رجل. فما تجرؤ المرأة، إلا نادراً، أن تسير بين القبور في الليل، فكففت عن الغناء وساورتني الشكوك.

دنا القادم فإذا هو شيخ أبيض اللحية، وفي يده سُبحة، وهو يذكر الله، أو يتلو من القرآن، أو لا أدري ماذا كان يتمتم وبأي كلام كان يحرك شفتيه، فغاظني أن هذا الشيخ قد افزعني، وكأنما تحركت نفسي للانتقام منه، فغافلته على الأرض، واسرعتُ فتواريتُ وعدتُ أدراجي مسافة قبر أو قبرين، أي بضعة أمتار. وكان الرجل يتلفّت حوله، فلا يبصر شيئاً ولا يسمع حساً، فشدَّ بعضه إلى بعض وتنقَّل يمنة ويسرة، ورفع صوته بالاستعاذة من كل شيطان رجيم واستأنف التلاوة والسير، وأنا أتسلل بين القبور وراءه.

صارت خطاه أسرع فأدركتُ أن الخوف لا يزال في قلبه، ووثبتُ إلى جانبه مرة أخرى، ومددتُ يدي بخفة فجذبت شعر لحيته، فصرخ واختفيت، ودُرت من وراء القبور، فسبقته وأنا أكاد أجنُّ من السرور، وصدري يكاد ينفجر بالضحك المكتوم. وصبرتُ حتى مرَّ بي، فدفعتُ يدي إلى خصره ودغدغته، فأُقسمُ لقد وثب الرجل على الأرض، كأنما كنت قد غرزتُ في جنبه سيفاً أو حديداً مُحمّى! ورأيت فرصتي سانحة، فقد بلغ الاضطراب بالرجل غايته وصار يخلط في كلامه كالذي لا يعني ما يقول، فكان يصيح «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» من فَرط ما أصابه من الفزع. وجئته من ورائه ورفعتُ صوتي بالزقزقة وبكل ما أستطيع إخراجه من الأصوات المنسحرة فانطلق الرجل يعدو.

هكذا أفلتَ مني، وكنت قد تعبت فلم أحاول أن ألحق به فمشيتُ متمهلا ونفضتُ التراب عن ثيابي، وخرجت إلى الطريق العام المطروق. وبعد قليل بلغتُ مسجداً، وكان

المؤذن يستعد للأذان، والناس يخرجون إلى المسجد ليتهيأوا لصلاة الفجر، فرأيت جماعة يحيطون بصاحبي الشيخ وهو يقول لهم: كان كالقط الأسود يثبُ على كتفي ويلمس لي خدي، وينفذ من بين رجليَّ، ويدخل بين الجبة والقفطان، وكنت أستعيذ بالله فتنشقُّ الأرض ويغيب في جوفها، ولكنه كان يعود فيظهر لي أحياناً في صورة الدُّبَّة، راكضاً على يديه ورجليه، وأحياناً أخرى في مثل كفن الميت، خارجا من تحت حجارة القبر، وقد تمزق اللثام عن وجهه، وبرزت عيناه تقدحان بالشرر، فأتلو ما تيسر من القرآن فيلتفُّ الوجه في خِرقَةٍ ويهوي الجسم إلى جَدَثِه ولست أنسى ما حييت، أسنانه: لقد كانت كالجمرات لامعة حمراء، وكانت تضطرب في فمه وتخفق كالنجوم، والحمد لله الذي أنجاني من عناده[1].

---

(1) إبراهيم عبد القادر المازني، من كتاب حصاد الهشيم.

النموذج الثاني

(اقصوصة)

الصبيّ الأعرج

لتوفيق يوسف عواد

كان اسمه خليل. ولكن أحداً من الناس لا يعرفه بهذا الاسم. هم ينادونه أعرج، حتّى كاد ينسى هو نفسه اسمه الحقيقي.

ولا أحد يعرف من أبوه وأمه وأين مسكنه. نكرة من النكرات، مُشرَّد من ملاعين الدنيا، قذفته الحياة قذفاً، كالمارّ على رصيف يبصق بصقة ثم يدوسها ويتابع الطريق.

في الثالثةَ عشرةَ من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمن، وأخاديد من الذلّ. يجرّ، طول النهار وقسماً كبيراً من الليل، رجله العوجاء من مكان إلى مكان.

كلّما خطا خطوة اندفع رأسه إلى الأمام وراء العرجة اندفاعة تكاد تخلع رأسه من بين كتفيه. وهو مضطّر إلى الدوران في الشوارع، من شارع إلى شارع، ومن دكّان إلى دكّان، من رجل إلى رجل، ومن امرأة إلى امرأة، ويمدّ كفّه ويبتسم ابتسامة باكية.

رفاقه الشحّاذون، صغاراً وكباراً، لكّل واحد منهم أغنية يردّدها على المحسنين. يطلبون من اللّه أن يطّول لهم حياتهم.

أما هو فلا يجيد الثرثرة بل يبقى صامتاً كالأخرس. لولا ابتسامته الحزينة، ولولا عيناه الناطقتان بألف لغز ولغز من ألغاز الطفولة المقهورة، ولولا يده الممتدّة نصف امتداد، المغلولة بعبودية الفقر، الراجفة، الممصوصة كورقة الخريف، لولا ذلك لظنّه الناس صنماً.

والبشر يحبّون الثرثرة، يحبّون الدعاء، لا يعطون الصدقة إلا بثمنها عدّاً ونقداً. ولكن الأعرج، كأنما في قلبه إيمان بأن له على هؤلاء البشر ضريبة. فلا تتحرك شفتاه بدعاء ولا بشكر قبل الاستجداء ولا بعده.

في فرن الشبّاك، على مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء، كوخ حقير جدرانه من أخشاب صناديق الكاز، وماركات الشركات ما تزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون. وللكوخ سقف من تنك الكاز أيضاً، وللتنكات قهقهة ساخرة عندما تهبّ الرياح، وبينها ثقوب ينزل فيها المطر فيحوّل الكوخ في الشتاء إلى مستنقع.

والأعرج، ليس وحده فيه، بل هو تحت حماية العمّ إبراهيم. شحّاد متقاعد، في الخمسين أو الخامسة والخمسين من عمره، كسيح، مقصوف الظهر، ملتوي الذقن إلى الشّمال، بارز الأسنان – كتلة من الخرق والعظام المحطّمة ملقاة في زاوية الكوخ.

كان الليل قد أظلم، وأقفرت طريق فرن الشبّاك وكان الأعرج يمشي على حافة الطريق. كان عليه أن يصل. استقبله العم إبراهيم، حسب العادة، هاشاً بوجهه وراء قنديل الزيت قائلاً: أدنُ مني لأرى، هاتِ الحساب!

وكان العمّ إبراهيم على طرّاحته في الزاوية، مسمّرا عليها، لا يستطيع حراكاً إلاّ بيديه فهما له رجلان أيضاً. فحمل الأعرج القنديل وجاء به فركع أمام الطرّاحة، وأخذ يعدّ القروش واحداً وراء واحد، ويفتش في قعر جيبه وينفضها ليؤخّر غضب العمّ إبراهيم. ولكّن العمّ إبراهيم كان واقفاً على كلّ حركة وسكنة من الصبي، فأرسل إليه نظرة من عينيه الحمراوين، المدورتين، يكاد يلتهمه بها التهاماً، وصاح به: سبعة وعشرون قرشاً من أوّل النهار إلى آخره ! أنت تلعب كلّ الوقت يا ابن الملعون لك إذاً ثلاث وعشرون عصاً. حساب مضبوط.

وكشّر، ولوى ذقنه إلى الشمال فوق ما لواه اللّه، ولبث منتظراً الأعرج. كان الأعرج يعرف ما يجب عمله في مثل هذه الموقف: كلّ قرش ينقص عن الخمسين بعصاً. والعصا معلّقة في الحائط. فنهض من ركعته مطيعاً عبوديته، وجاء بالعصا فسلّمها إلى العمّ إبراهيم ووقف أمامه مكتوف اليدين. فرفع الجلاد عصاه السوداء السمينة، وطفق يضرب بها الصبي. والأعرج يعد العصا بصوت عال: واحد، اثنان، ثلاثة، خمسة.. تسعة، وهو يخنق الصراخ خنقاً.

ذات يوم رجع الأعرج إلى الكوخ مطروداً من الشوارع: كانت الحكومة قد سنّت قانوناً يمنع التسوّل ! فلقيه شرطي فظ وضربه بالكرباج على قفاه قائلا: ممنوع ! ممنوع مدّ الأيدي من الآن وصاعداً ! ممنوع طرق الأبواب، وإيقاف المّارة، والدعاء بطول الأعمار.

على أن العمّ إبراهيم كان مطّلعاً على كلّ شيء. ولّما عاد الصبي إلى الكوخ سامحه بالثماني والأربعين عصاً. وقال له: ستكون بعد اليوم تاجراً، كما تريد الحكومة.

وأصبح الأعرج تاجراً. لقّنه العمّ إبراهيم كلّ شيء. اشترى له صندوقة صغيرة ودلّه على دكّان حلويات في «الناصرة»، وأوصاه أن يملأ من الدكّان كلّ صباح صندوقته هذه بقطع الكاتو، ويدور في المدينة تاجراً.

ولكن العمّ إبراهيم أوصاه بوجوب بيع الثماني والأربعين قطعة كلّها. ولمّا انقضى نصف النهار ورأى الأعرج أنّه لم يبع إلا سبع قطع حطّ صندوقته على رصيف شارع المعرض وأحسّ بحاجة شديدة إلى البكاء.

على أنّ القدر كان يخبّيء للأعرج الصغير – لبصقة الحياة على الرصيف – أشدّ ممّا كان يتخيل هو. فلمّا أظلم الليل، وهمّ بالرجوع إلى الكوخ، دنا منه وراء المدرسة اللعازارية، في ذلك الطريق الموحش، ثلاثة صبيان، الكبير فيهم من سنّه. وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتّى خاف، كأن إلهاماً نزل عليه بأنّهم يريدون به شراً.

وقف الأعرج على رجله الصحيحة، وأدار وجه صندوقته إلى حائط المدرسة، وانتظر. فتقدّم الزعيم ونظر يميناً وشمالاً، ولمّا تيقّن من أنّ أحداً لا يراه، صفع التاجر الصغير على وجهه صفعة طاش لها دماغه في رأسه، وهجم الثلاثة على الصندوقة، ونهبوا أكثر ما فيها. وأطلقوا سيقانهم للريح.

وحينما عاد الأعرج في المساء إلى الكوخ نال نصيبه أربعاً وثلاثين عصاً: حساباً مضبوطاً على سعر البيع... كما حدّثه قلبه في الطريق.

ذات يوم أطبق الغلمان الأشرار عليه في حيّ الكراويا وأخذوا يشدّون بشعره، وأمسكه أحدهم برجله العوجاء يدقّها بحجر ويضحك عليه قائلاً: يا أعرج ! يا أعرج!

واذا برجل يصيح بهم مهدّداً فيهربون كلّ واحد إلى صوب. فرفع خليل وجهه عن التراب ليجد صندوقته، فإذا به أمام كريم الحلواني صاحب الدكّان الذي يأخذ من عنده بضاعته كل صباح. أحسّ بقلبه يكبر، ومسح دموعه، ونفض ثيابه من الغبار وقال: كلّ يوم يلحقون بي ويضربونني ويأكلون الحلويات.

وقام إلى الصندوقة يلتقطها، ويلتقط الحلويات عن الأرض وقد تبعثرت هنا وهناك ولبست ثوباً من الأقذار. فقال له كريم عاقداً أجفانه بكبرياء: سأعطيك غيرها.

فرفع إليه الأعرج عينين كأنّهما تسألان: ولكن ثمنها ؟ فقال له كريم: قم. ما عليك. أعطيك أربع دزّينات كاملة ولا آخذ منك قرشاً. وسأعلّمك كيف تتغلّب على هؤلاء.

كان كريم من القبضايات المشهورين في الحي – ويقال إنّ في عنقه دم ثلاثة قتلى – وأبناء الحي يتناقلون حوادثه، ويهابون جانبه، ويشدّون أنفسهم بظهره في الملمّات.

ولمّا ترجّل كريم على (الناصرة) قاد الأعرج بيده الى الدكّان، وأدخله إلى القسم الخلفي منه وقال له: ألا تعرف البوكس؟

- لا!

- اجمع كفّك اليمنى.

- ها! هكذا؟

فتناول كريم كفّه وسوّاها له جمعاً وقال: إذا جاء إليك الأولاد مرة أخرى فاجمع كفّك الآن واضربهم. وصوّب الضربة إلى الذقن أو الأنف أو الخصر. أفهمت ؟ اضربني لأرى!

فصعّد الأعرج إلى كريم نظرة حييّة كأنه يقول: كيف أضربك؟

- اضرب، اضرب ولا تخف!

فجمع الأعرج كفّه وهمّ بالضربة، ولكنّ كريم تلقّاها بيده وقال له: يجب عليك أن تتمرّن. اذهب إلى هذا الكيس واعمل فيه البوكس!

وكان هناك كيس مملوء بالفحم، فأخذ الأعرج يوسعه ضرباً بيديه حتىّ اسودّتا وكلتّا. حينئذ قام كريم إليه وربّت على كتفه قائلاً: تأتي كلّ يوم إلى هنا وتتمرّن قليلا. وأنا أضمن لك أنك، بعد أسبوع تهزم أكبر شرير في السوق.

وشعر الأعرج بأن أعجوبة من السماء أرسلت إليه هذا المنقذ، فشرع يتردّد عليه. وفي الصباح، حين يأتي ليملأ صندوقته، يمكث عنده ساعة ويذهب إلى كيس الفحم ويتمرّن على البوكس بفرح يغمر قلبه، فتلمع عيناه، خلال غبار الفحم المتطاير، لمعاناً بساماً.

ذات مساء تأخّر الأعرج في سوق المعرض. كان لا يزال في صندوقته ثلاث قطع. فأخذ يطوف بها من رصيف إلى رصيف، بين اختلاط السيارات والناس والضجيج، منادياً عليها: كاتو ! كاتو!

وإذا بأربعة غلمان حُفاة، نصف عُراة، مبعثري الشعور، بارزي الصدور من شقوق قمصانهم المهلهلة، يهجمون عليه وقد عرفوه. فتراجع إلى جدار أحد الحوانيت وأسند ظهره إليه ووضع الصندوقة إلى جانبه، وشمّر عن ساعديه، ونفخ بمنخريه وصاح بالأولاد: تعالوا! اقتربوا من هنا!

فقهقه الصبيان هزءاً. أما هو الأعرج نفسه ؟ أما هو الذي يسلبونه كلّ يوم ويُشبعونه ضرباً فلا يقابلهم إلا بالذل والبكاء؟ ها ! ها ! ها ! ها !...

ودنا زعيمهم ذو القنباز المشقوق بين الفخذين. دنا ببطء، برباطة جأش، وهمّ بإدخال يده في الصندوقة. فما كان من الأعرج إلا أن جمع كفّه اليمنى وأمسك باليسرى ناصية

خصمه ثمّ ضربه بوكساً على يافوخه انطرح تحته على الأرض. وقد سبق رأسه رجليه. فهجم الثلاثة الآخرون، فشد خليل رجله الصحيحة على بلاط الرصيف كالرصاص وانهال على الثلاثة: لهذا ضربه على أنفه، ولذاك ضربه على خصره - كما علّمه كريم - فما صمدوا له لحظة حتى تفرقوا هاربين.

حينئذ رفع الأعرج أنفه في الفضاء، ولبث دقيقة طويلة سكران بالظفر، جامداً، إلاّ دمه يفور في أعصابه ويتمشّى في جسمه من أمّ رأسه إلى أخمص قدميه. دم جديد قويّ، كأنّ الله خلق الأعرج خلقة ثانية.

ثمّ انحنى على الصندوقة فتناول القطع الثلاث. والتهمها واحدة وراء واحدة، يكافىء نفسه. ومشى يبحث عن الغلمان الأشرار يميناً وشِمالاً، وخلفاً وقدّاماً، ليريهم كيف تؤخذ الثارات!

مضى موعد الرجوع إلى الكوخ، والمطر يتساقط، ولما همَّ بالصعود إلى الحافلة الكهربائية، بعد تردد، رآه قاطع التذاكر، في قذارته، حافياً، مكشوف الرأس بارز الصدر، مبلولاً كالدجاجة، ملطخاً بالوحل، فدفعه بيده دفعة قوية فوقع في الشارع على ظهره، وجاء رأسه في بركة ماء وسخ، ودخل الماء إلى فمه وأذنيه، ومرت سيارة مستعجلة على صندوقته فحطمتها شر تحطيم.

ومرّ الترامواي بأزيزه، ومرّت السيّارة بهديرها، وقام الأعرج كتلة من الأسمال والأوحال... ولكنّه لم يبكِ. لم يحسّ بالألم. مسح وجهه بطرف قمبازه، ورفس أشلاء الصندوقة برجله العوجاء، محتقراً إياها، لاعناً.

هذه المرّة، رأى العمّ إبراهيم من الأعرج ما لم يكن له به عهد. انكبّ الجلاد عليه بالعصا يضربه دون نظام أينما جاءت الضربة، ودون حساب على قروش ولا قطع كاتو. ولم يعدّ الأعرج العصي وقد تجاوزت المئات. وخليل تحت الضرب لا يتجعّد له وجه، من الألم، ولا تنزل له دمعة. ولا تلحَسْ يد له ضربة. مع أنّ العصا جاءت على عينه اليسرى وأورمتها حالاً، حتى ثقلت في الحدقتين كقطعة من رصاص.

وكان الصبي هذه الليلة جريئاً جدا، اعترف بكلّ شيء: بأنه ركب الترامواي، وحطّمت السّيارة صندوقته، وأكل ثلاث قطع كاتو. ولو بقي أكثر من ذلك لأكله أيضاً، حتّى جن جنون الشحاد المتقاعد، وودّ لو يستطيع نهش هذا الأعرج الملعون بأسنانه.

وكان العمّ إبراهيم يتأوه بسبب المرض، ولأنه لا يقدر على القيام لسحق الصبي بقدميه سحقاً.. وكان يزحف في الكوخ على قفاه، مستنداً على يديه يغرزهما في الحضيض، ويلحق بالأعرج من جانب إلى جانب في الكوخ، كالقطّة وراء فأرة صغيرة.

وفي ساعة متأخرة من الليل سمع الأعرج غطيط العم إبراهيم. وكان هو لا يزال سهران حاجباً وجهه باللحاف. فأزاح طرفه عن عينه التي لم تجيء عليها الضربة، ونظر إلى ضوء القنديل الضئيل... فرأى رأس عمه مستلقيا وراء المخدة، والضوء يتماوج على حاجبيه الكثيفين، ولحيته الكثّة، وأنفه الطويل، وشاربيه المسترخيين، وذقنه الملتوي. ورأى فمه مفتوحاً، منفرج الشفتين.

وكأنّ انفراجهما حفّز الأعرج ودعاه، فأزاح الغطاء عنه وركع على ركبتيه يريد الوقوف... يريد الانقضاض على هذا الوحش للانتقام منه بالبوكس - كما علمه كريم - وبالعصا التي هنا. العصا التي مضى عليها سنون وهي تأكل من جلده ولا تشبع ! هذه العصا نفسها يجب أن ترتدّ على الذي تعوّد حملها عليه: على قفاه، وذراعيه، وكتفيه.

وإنّ الأعرج ليهمّ، إذا بالعمّ إبراهيم يوقف غطيطه فجأة وينقلب على جنبه. فصعق الصبي في مكانه، واضطربت ركبتاه وخيل إليه أنّ عمّه مطّلع على ما يجول في دماغه، وأنّه على وشك أن يعود عليه بالعصا ضرباً على عينيه ورجله العوجاء.

وكان للعم إبراهيم ولع خاص بضرب خليل على رجله العوجاء، صائحاً به: يا أعرج الملعون!

يا أعرج الملعون ! سمع الأعرج هذه الجملة تطنّ في أذنيه وتضجُ في نفسه، فانحلّت عزيمته - عاد إلى ثيابه العبد - وأرخى نفسه على الفراش، وغطى وجهه قاطعاً أنفاسه.

حينئذ دخل من شقوق الكوخ وملأه برق هائل، ثم قصف الرعد قصفات متتابعة، مزمجرة، بعثت في جسم الأعرج رعشة قوية مثلجة.

ووطّن الأعرج نفسه على النوم. ولكنّ عينيه وقعتا فجأة على صورة رأس الهندي - ماركة إحدى شركات الكاز - فوق رأس العمّ إبراهيم. صورة ما تزال على إحدى خشبات الكوخ جديدة، بارزة، كأنّها محفورة منذ يومين، والريش المحدد يحيط بذلك الرأس هالة مخيفة. فلبث الأعرج محدّقاً إليها على الضوء الشاحب، المتمايل فوق أمتعة الكوخ العتيقة وعلى حيطانه، ثمّ قال في نفسه: « كم يجب أن يكون قويّ هذا الهندي!».

وقام على الأثر من فراشه كالآلة، لا يخاف ولا يفكّر بشيء. ذهب تواً إلى العصا المعَلقة فوق رأس عمّه وتناولها بيده، وقبضها جيداً، ثمّ أخذ ينظر إلى شاربَيْ العمّ إبراهيم يصعدان ويهبطان، ويُصغي إلى غطيطه يشتّد ويخفت. ثمّ كشّر عن أسنانه كابن النمر، ورفع العصا إلى فوق، بكلتا يديه، وانهال على وجه العمّ إبراهيم: على شاربيه ضربة، وأتبعها بالثانية والثالثة على الجبين والذقن، قبل أن يستطيع عمّه صياحاً.

ولّما أفاق العمّ إبراهيم عاجله الأعرج بضربة رابعة وخامسة وسادسة... دون حساب أيضا.

وكان العمّ إبراهيم تحت العصي المتراكمة عليه، يعوي عُواء الذئب أصابه الصيّاد خطأ، ويتململ، ويجدّف، ويحرك يديه وأصابعه في الهواء، يحاول النهوض، ولكن عبثاً. إنه كسيح.

وكان يلحق بالأعرج من زاوية إلى زاوية لعلّه ينتزع العصا منه، فيناوله حاملها الضربة على يده، وعلى رأسه، وعلى بطنه، فيشتدّ عواؤه، ويختلط بقصفات الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ في تلك الليلة الليلاء.

وحدث أنّ العصا لطمت القنديل بينما كان الأعرج يرفعها على العمّ إبراهيم متراجعاً من أمامه، فانكسرت بقايا زجاجته المسودة بالدخان، وانقلب على الفراش فاندلق زيته، فهبّت النار دفعة واحدة، ونشرت في الكوخ المظلم ضوءاً كبيراً. فكان الأعرج أسرع من بروق تلك الليلة. ركض إلى الباب وفتحه وخرج، ثمّ حاول إغلاقه، فإذا بالعمّ إبراهيم يهرب من الحريق ويهجم على الباب فيمسكه من حافته ، وهو يعوي ويستغيث، لأنّ الكوخ كان قد تحّول إلى أتون.

وأخذ الصبي يشدّ من جهة، وعمّه يشدّ من جهة، ثمّ انحنى الأعرج على اليدين الضخمتين الممسكتين بحافّة الباب، وعضّهما عضّة ذاق بها طعم دمهما، فارتختا، فأقفل الباب بالقفل جيداً، وابتعد عن النار وكانت حرارتها قد وصلت إليه، ودخانها في أنفه وعينيه.

وكان بالقرب من الكوخ شجرة من الزنزلخت قديمة العهد، فوقف الأعرج يتّقي المطر المتساقط، وينظر إلى الكوخ تتداعى جدرانه، وتندلع منه ألسنة النيران، وتنقضّ تنكات الكاز بعضها فوق بعض بقرقعة شديدة.

وارهف الأعرج أذنيه ليسمع صوت العمّ إبراهيم. فاذا صوت مثل خُوار البقر بدأ قوياً... قوياً... ثمّ أخذ يضعف شيئاً فشيئاً، ثمّ عاد إلى الخوار أقوى منه قبلاً، ثمّ هوى

الكوخ هوياً واحداً، فلم تبق له قائمة، محدثاً ضجّة غريبة تنخر الأذن نخراً، ضجة ارتعدت لها فرائص الأعرج بالرغم من شجاعته وهول ما كان يحسّ به من نشوة الانتقام.

حينئذ مشى إلى الشارع، وهو يرسل بين الخطوة والخطوة نظرة إلى الحريق ونظرة إلى الأمام، أما الكوخ فقد صار رماداً بمن فيه... إلاّ بعض جمرات تطفئها الأمطار على مهل.

وامّا الشارع فمقفر، ليس فيه إلاّ ظلّ الأعرج يلقيه المصباح الكهربائي المعَلق على محطة الترامواي.

ظلّ طويل، مستقيم، كلّما تقدّم الأعرج في المشي زاد في طوله واستقامته، واختفت منه العرجة... حتى خيّل إليه أنّ أوّله عند رجله العوجاء، وآخره معلّق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء.

النموذج الثالث

(سيرة مدينة)

الربيع في عمان والزرقاء [1]

لعبد الرحمن منيف

القلعة في الربيع، في السنوات المطيرة، شيء عجيب. فالزهور التي تتفجر من كل مكان، بألوانها، وبالشذى الذي يملأ الفضاء، تدفع الإنسان للتساؤل: أين كانت تختبئ هذه الأسرار؟ كيف استطاعت أن تحمي نفسها وتتواصل طوال ذلك الزمن؟.

حين وصلت الجدة إلى هناك فوجئتْ، ظنت أنها أُخذتْ إلى مكان آخر سألت: يابا.. هذا نفس المكان اللي أخذتونا عليه حتى (عباسكم) يطيّب ابنا؟.

وأكدوا لها أنه نفس المكان، قالت وهي ترفع رأسها للسماء: سبحانه أبو الخيمة الزرقا، قادر على كل شيء!.

ومثل القلعة كل الأماكن الأخرى. فالربيع في السنوات الخيّرة، يُشعر الإنسان بالضآلة إزاء الطبيعة، وما تستطيعه أو ما تعبّر عنه. فحدائق البيوت، وغالباً لا تُولى إلا أقل الرعاية، تصبح عنوانا للجمال الصارخ. فكم بيت من بيوت الفقراء لا يلفت النظر! يتكشف عن أزهار وورود لا يقوى على ترتيبها إلا فنان بارع. وكم من شجرة بدت ثقيلة زائدة خلال الشتاء أصبحت ملء العيون والقلوب في الربيع! حتى أسطحة البيوت، بالعشب الغضّ الذي ينبت عليها، بالأزهار الصغيرة التي ترفع برؤوسها في بداية الربيع، تجعل الإنسان مدهوشاً، لأن هذه البذور والجذور احتملت الشتاء كله، ببرده وصقيعه، واحتملت قسوة الإنسان والحجر، ثم واصلت الحياة لتتفجر بمثل هذه الروعة؟.

إذا نظر الإنسان إلى عمان في أواخر أيام الربيع، وقد غطت الدوالي الكثير من البيوت، وكانت، نتيجة التضاريس تبدو متدرجة، متلاحقة، كأن غيماتٍ خُضراً حطّت فجأة من السماء، فغطت قساوة الحجر الذي كان وحده، يبدو أكثر الأشياء وضوحا خلال فصل

---

(1) سيرة ذاتية، عمان في الأربعينات، 258-266.

الشتاء، يتساءل بدهشة: أين اختبأ هذا النسغ طوال أيام الشتاء؟ كيف استطاع أن يقاوم ويستمر؟ ثم كيف تغيب أسرار الحياة التي تكتنز بكل هذه القوة والخصوبة؟.

في سنة الطوفان، وربما بعدها بسنة أو سنتين، حين زارت الجدة الرصيفة والزرقاء، قالت بعد العودة، وكانت تعيد ترتيب عباءتها الجديدة، عباءة الخُطّار، والتي تُصرُّ على ارتدائها حين تخرج، أيا كان المكان الذي تذهب إليه، لكي لا يقال عنها محتاجة أو فقيرة، قالت الجدة، وكانت تتذكر وكانت أقرب إلى الدهشة:

ما أعرف وين كنا، بيا ديرة، لكن، والشهادة بالله المكان أبد ما يفرق عن سلمان باك ويعقوبة.

وبعد قليل: سبحانه، ما يترك أحد من رحمته!

وحين طال السهر، وظل الحديث يدور حول الرصيفة والزرقاء، تساءلت الجدة: أشو بهذه الديرة ما يزرعون تمر وبرتقال... شنو ما عندهم؟

وبعد قليل وكأنها تجيب نفسها: تظل بغداد... بغداد.

تنفست ثم أضافت: بمثل هذي الأيام ريحة القداح بالخالص ترد القلب، تخلي البني آدم يحس روحه بالجنة!

وإذا كانت الجدة قد رأت جانباً من الرصيفة والزرقاء، فإن الصغار رأوا جوانب كثيرة ويتذكرون هذه الزيارة وغيرها من الزيارات.

فبعد عين غزال تبدأ البساتين الواسعة والأشجار المثمرة.

أما الزرقاء، وكانت لا تتجاوز عشرات البيوت، فإن زيارتها بالربيع لا تنسى. كان يتطلب الوصول من القرية إلى قصر شبيب وقتاً طويلاً، فقد كان القصر بعيداً منعزلاً، وكان الوصول إليه يمثل نصف الطريق إلى نهر الزرقاء.

وتصميم الزرقاء، تلك الفترة، يشبه نيويورك وبعض المدن الأمريكية (!) من حيث إن الشوارع تتعامد وتتقاطع بخطوط مستقيمة. سكة الحديد، من ناحية الجنوب، أقصى مكان يمكن أن يصل إليه الإنسان، لأن خلفها مباشرة معسكر قوات البادية، بأشجار الصنوبر والأسلاك الشائكة تحيط به. على مسافة من السكة تبدأ القرية، وهي مجموعة من البيوت

على شكل مربعات ومستطيلات، كأبنية وشوارع. معظم سكانها من المزارعين والعاملين في المعسكر أو سكة الحديد. هل كان عددهم ألف؟ قد يكون هذا العدد غير دقيق، إذ ربما يزيد قليلاً، لكنه بحدود هذا الرقم. الشيشان والشركس أكثر السكان القدامى ثم الذين جاؤوا مع المعسكر، وقبلهم الذين رافقوا السكة منذ بداية إنشائها.

نهر الزرقاء يفوق نهر عمان من حيث الاتساع والغزارة والصفاء، وبالتالي الروعة.

السمك في هذا النهر أمواج وراء أمواج. قد يكون صغيراً، لكن الكبير ليس قليلاً. وفي محاولة لأن يتحول الصيادون الصغار إلى صيادين كبار كانوا يستعملون في الصيد أنواعاً مخففة من الديناميت، كانوا يستعملون الكلس الحيّ. فما أن تلقى الزجاجة الحاوية على هذا الكلس وتنفجر حتى تطفو على سطح الماء فروخ السمك الصغير. كانت الجدة حين ترى هذا المنظر تصاب بالغضب والفزع معاً:

نزول عليكم، ظلامٌ، ما عندكم رحم...

وحين تهدأ قليلاً: ما يسوي هيج سوايات إلا كل ظالم اللي ماكو رحمة بقلبه...

تهز رأسها عدة مرات بأسف وتضيف مخاطبة نفسها: حرام.. ما تنوكل، صغيرة، لو خلاّها هذول الظُلاّم كانت صارت أكل لفقير أو لمسكين.

وفي الليل يشعر الصغار بالندم، لأن تلك الأسماك رميت، أو تركت تمضي مع التيار، بعد أن فقدت الحياة!

وإذا كان الربيع بالنسبة للصغار اكتشافاً ولعباً، فإن للكبار حياة جديدة، لأن خيرات الأرض تصبح غذاء يومياً، ولأن أسعار الكثير من الأغذية تميل إلى الانخفاض. كما أن الخروج إلى البرية ليس مرحاً كله، إذ كثيراً ما استغلت مثل هذه المشاوير لجمع أنواع من النباتات البرية لكي تؤكل، أو لاستعمالها في العلاج وكانت تتبدى ببراعة بعض النسوة في جعل الصغار يقومون بجمعها على أنها جزء من اللعب والرياضة، لقاء جوائز رمزية تعطى لمن يجمع أكبر كمية منها!.

وخلال هذه الفترة تزداد زيارة القرويات إلى المدينة، وهن يحملن كميات كبيرة من النباتات التي لا يقوى الصغار على جمعها، وكن يبعنها بأسعار مناسبة، إذ لم يقل رخيصة.

فالعكوب يباع بالشوالات الصغيرة. والبابونج يُعطى على البيعة! وكان الكما رخيصاً، وكذلك الفقع، وعشرات النباتات الأخرى التي تعرفها المدينة أو لا تعرفها. وكانت بعض القرويات يصلن إلى المدينة ومعهن عدد من الماعز يبعن حليبها، إذ تحلب أمام المشتري. كما أن الكثيرين يوصون على الزبدة والسمن وبعض المشتقات الأخرى. وفي حالات عدّة الموافقة على البيع والشراء مقايضة، وكان البائعون والمشترون لا يشعرون بالغبن، لأن ما تتمُّ التنازل عنه في هذه البيعة يمكن تعويضه بأخرى، خاصة وأن علاقات وثيقة تقوم بين الطرفين.

إن عمليات البيع والشراء خلال فصل الربيع، رغم أنها صغيرة، وأغلب الأحيان فردية، إلا انها تخلق شعوراً بالرضى، وتجعل الكثيرين ينسون مصاعب أيام الشتاء التي مرت، وهذا ما يدفعهم إلى إظهار الكرم دون الخوف والتصرف بحرية أكثر أثناء عمليات الشراء والتبادل.

ولأن الناس فقراء أو أقرب إلى الفقر، وأيضاً لخوفهم من الأيام الآتية خاصة وأن ذكرى الأيام التي مرت لم تغب من الذاكرة فإنهم يحاولون إلى أقصى حد استغلال نباتات الموسم ولكن في الوقت المناسب. الفول، مثلاً، لا يشترى في بداية نزوله، إذ يكون مرتفع السعر، وحين يمر بائع الفول على حماره تحت شرفة أم خليل، وهو ينادي وينغم من أجل الإغراء والتحريض على الشراء، تسأله أم خليل عن السعر، وقبل أن يجيب، أو أثناء إجابته، تقول أم أحمد لقطع الطريق على أي تفكير بالشراء: بعده قشر وما يتاكل.

فترد أم خليل قبل أن تقدر ما إذا كان السعر كثيراً أو قليلاً: طبيعي ما بيقدر عليه إلا اللي عنده سنان.

فتقول أم أحمد، وهي ترفع وجهها إلى فوق، لكي تبين أسنان الحليب التي نبتت لها من جديد. هذا الفول بعده صغير وبده سنان حليب، ما بده سنان ذيب!

وتضيف وهي تضحك مخاطبة البائع: امش يا ابن الحلال، روح تسبب، لأن هذي ما هي شراية!

ما أن يمر أسبوع أو اثنان حتى تصبح عمان من أقصاها إلى أقصاها لا تأكل سوى الفول، وقد يصادف أن يؤكل كل يوم، مع تنويع في طريقة الطبخ أو التسميات!

الجدة التي ضافت أقرباء في الزرقاء، وكانت ربة البيت تطبخ الفول يومياً طوال أسبوع، وبعد أن أثنت الجدة على مذاق الطعام في اليوم الأول والثاني، وحين رأت ربة البيت تهيئ الفول لليوم الثالث، سألت: شنو.. أم عبد الله، بهاي الديرة ما تطلع غير الباجلا؟.

وبعد أن استفسرت أم عبد الله عن معنى الباجلا، ردت بحماس: كل شيء بيطلع عندنا.. يا حجة..

وأخذت تعدد النباتات والخضروات الموجودة فقالت الجدة: ما شاء الله... ما شاء الله، عندكم مخضرات هواية يا أم عبد الله.

هزت أم عبد الله رأسها موافقة، فسألتها الجدة: اشو ما تاكلون منها؟

أدركت أم عبد الله ما تقصد إليه الجدة، ربتت على فخذها، وقالت وهي تضحك: خلينا نشبع فول، أول مرة، يا عمتي!.

حين جاؤوا «ليستردوا» الجدة، وقد كان مقرراً أن يبقوا معها يوماً أو يومين، قبل أن يعودوا إلى عمان، وشوشتهم الجدة، وكانت أم عبد الله تهيئ الشاي في المطبخ: خلونا نمشي بالعجل، عيني، لأن قلبي ساف من الباجلا، وبطني صار قبض!.

حاولت أم عبد الله أن يبقى الضيوف فترة أطول، وحين بدوا محرجين لا يستطيعون الموافقة بسهولة، ويصعب عليهم الرفض أيضاً، قالت أم عبد الله: شورنا عند كبيرنا، فاللي تقوله عمتي هو اللي يصير.

قالت الجدة، وهي تحاول أن تنتقي كلماتها: عيني أم عبد الله.. آني هواية تونست، ونسة مو شولن ما كان...

وبعد قليل وبطريقة لا تخلو من حرج: لكن نريد نرفع الزحمة، وأريد أبدّل هدومي، فراح نترخّص ونمشي.

وبطريق العودة، وفي البيت، كانت الجدة تسأل أو تتساءل: شلون قهر من الله.. كل يوم نفس الزقوم..

وبعد قليل، وبسخرية: كل يوم فول. يوم رز بفول، يوم فول بزيت، يوم برغل بفول.. وبعد شنو؟.

وظل الصغار، ولفترة طويلة، يمازحون الجدة، فيرددون بصوت عال، وبطريقة غنائية: رز بفول، فول بزيت، فولية... فولية!.

النموذج الرابع

(قصة قصيرة)

الأغصان (*)

لزكريا تامر

ذهب بلال الدندشي إلى مدرسته كعادته في صباح كل يوم، ووصل إليها متأخراً، ودخلها وهو يرتعد خوفاً من معلمه وتوبيخه الفظّ الساخر. ولكنه وجد التلاميذ نائمين والمعلمين نائمين، فحاول إيقاظهم، فلم يستيقظ أحد. وسئم الجلوس وحده، فتثاءب ونام، ورأى في أثناء نومه أنه نائم في مدرسة تلاميذها نائمون نوماً عميقاً غير مبالين بصيحات معلميهم الغاضبة. وأيقظته أمّه من نومه، وحثته على الإسراع حتّى لا يتأخر عن مدرسته، فهرول قاصداً مدرسته ليجد معلميها مقتولين وتلاميذها يلعبون مرحين، ولم يلعب معهم لأن أمّه أيقظته من نومه ليذهب إلى مدرسته. فارتدى ثيابه على عجل، وغادر البيت من دون أن يأكل، وهرع إلى مدرسته وجلس في صفه بين التلاميذ متأهباً لما سيحدث. ودخل المعلم الصف بوجه عابس وعينين صارمتين، فحدّق إليه التلاميذ الصغار بنظرات ملأى بالكراهية، وتهامسوا فيما بينهم بكلمات مبهمة، فصاح بهم غاضبًا: (اخرسوا).

فصمت التلاميذ فوراً، ووضع المعلم محفظته المهترئة على سطح طاولته، وفتحها، واخرج منها رزمة من الأوراق لوّح بها قائلاً للتلاميذ: (أتعرفون ما هذه الأوراق؟ هذه أجوبتكم المكتوبة ردّا عن سؤالي عن المهنة التي ستختارونها حين تصيرون رجالاً).

واقترب المعلم من سلة المهملات، ولوّح بالأوراق ثانية، وقال للتلاميذ: (هذه أجوبة لا تستحق حتى الصفر).

ورمى الأوراق في سلة المهملات بحركة المتخلص من قمامة مقززة، وقال لتلاميذه: علّمتكم طوال أيام النشيد الوطني الرسمي لترددوه في الحفلة التي ستقام بمناسبة انتهاء العام المدرسي، وسأمتحن اليوم قدرتكم على الحفظ، والويل لمن يخفق.

فتهامس التلاميذ متذمرين، فزعق بهم معلمهم بصوت حانق: اخرسوا.

(*) من مجموعة الحصرم.

فسكت التلاميذ، وقال لهم معلمهم: سأعدّ من الرقم واحد إلى الرقم ثلاثة، وحين أصل إلى الرقم ثلاثة تبادرون إلى ترديد النشيد بصوت واحد. هيا استعدوا. واحد.. اثنان.. ثلاثة.

فتبادل التلاميذ النظرات الغامضة، وشرعوا في إنشاد مقطع من أغنية غرامية معروفة بأصوات عالية حماسية محافظين على اللحن الأصلي للنشيد الوطني، فصاح بهم معلمهم: اخرسوا.

فاندفع التلاميذ نحوه كطلق ناري، وضربوه، بمساطرهم وكتبهم ودفاترهم وأقدامهم طالبين إليه أن يخرس. فبوغت المعلم بما حدث، وصاح غاضباً مستنجداً، فلم يأتِ أحد من المدرسة لنجدته. وترنح وارتمى على الأرض بعد أن أصيبت عظام ساقيه بضربات موجعة، وحاول أن يقاوم ويهدد ويتوعد ويصبر، ولكن الماً طاغيا أجبره على البكاء والتوسل إليهم أن يكفوا عن ضربه، فلم يبالوا بتوسله، ولم يتوقفوا عن ضربه إلاّ عندما أذعن ولم يعد يصدر عنه أي صوت. فأوثقوه بحبال أعدوها سلفاً، وأمروه بترديد النشيد الوطني، فبادر إلى إطاعة أمرهم، وردد النشيد الوطني بصوت متحشرج مرتجف، فسدّوا آذانهم بأصابعهم متأففين. وانفصل بلال الدندشي عن التلاميذ، ووقف قبالتهم مقلداً وقفة معلمهم، وصاح بهم بلهجة مرحة آمرة: واحد.. اثنان.. ثلاثة.

فتعالت أصوات التلاميذ تردد النشيد الوطني متآلفة متناسقة، وتوحدت في صوت واحد خرج من نوافذ المدرسة ليتحول موجاً.

النموذج الخامس

(قصة قصيرة)

ما أقل الثمن! [1]

لمحمود سيف الدين الإيراني

سعيد هذا اسمه، ولم يكن يعلم لماذا أطلقوه عليه. والأرجح أن أبويه سمياه كذلك، تفاؤلاً واستبشاراً، فكأنهما أرادا أن يمليا على الأقدار مصير ولدهما وحظه من الدنيا. ولكن الرياح لم تجر بما تشتهي السفن. فلم يكن سعيداً، ولكنه أيضا لم يكن شقيا. وإنما كان مكفي الحاجة. ولم يزد حظه على ذلك ولم ينقص، حتى بعد أن قارب الخمسين فإنه كان لا يزال يعيش من تعبه وعرق جبينه ونور عينيه، وهو لا يذكر إلا أنه ما فتئ مُكبّاً فوق مختلف الأقمشة يفصلها، ويهندمها، ثم يُعمل فيها إبرته حيناً، وإبرة آلته حيناً آخر.

وليته كان صاحب دكان، إذاً لهان الأمر، ووسعه أن يعمل على ازدهار عمله، فيكون عنده صانع أو اثنان أو أكثر، وأقمشة متعددة الشكول والألوان، وواجهة زجاجية أنيقة تزين مدخل دكانه، ويعرض فيها أصوافه، وتضيئها ليلاً أنوار «النيون» الساطعة. ولكن هذا كله يحتاج إلى مال، وأنى له ذلك؟ إنه لا يملك أكثر مما يقيم أوده، هو وامرأته. ولذلك فقد اكتفى أن يعمل في إحدى الغرفتين المتواضعتين اللتين يقيم فيهما على سطح هذه السلالم الكثيرة التي يضطر إلى صعود درجاتها السبعين والهبوط منها مرات كل يوم. كان قبل أن يبلغ الأربعين لا يجد مشقة تُذكر في الصعود والهبوط. أما الآن فإنها تنال منه، فتخلخل عظام ركبتيه وتثير لهاثه وسعاله، حتى لتنبهر أنفاسه وتجحظ عيناه، وتمتلئ أجفانه بالدموع، ويتصبب عرقه حتى في أيام الشتاء.

أما زوجه، فلها الله هي الأخرى، لقد أحبها ثم تزوجها منذ ثلاثين عاماً. وكانت إذ ذاك فتاة رشيقة سمراء، حلوة النظرة. وها هي الآن قد وخط الشيب رأسها، وهزلت، ويبست يداها من العمل اليومي المستمر. ولقد اعتاد هو، كل هذا الزمن الطويل، أن يدير أفكاره، ويتحدث إلى نفسه ويتأمل هواجسه على هدير آلة الخياطة، ووقع أقدام امرأته، وهي تنتقل هنا وهناك، واهنة، وئيدة الخطو، وتقوم بشؤون بيتها الصغير من الصباح حتى بعيد الظهر.

(1) محمود سيف الدين الإيراني، ما أقل الثمن (مجموعة قصصية)، بيروت، 1962.

كل يوم ككل يوم. ومنذ أكثر من ثلاثين عاماً: يروح وآخر يجيء، والإبرة لا تنفك صاعدة هابطة، تخترق القماش، وتأكل حياته مع كل غرزة، وتستل من نور عينيه مع كل قطبة. حتى كَلَّ بصره واحتاج إلى العوينات السميكة يضعها، في أوقات العمل، فوق عينيه المتعبتين.

ومع ذلك فإنه ليجد بعض راحة وبعض عزاء لأنه يُحسّ أنه حر، لا يحكمه في عمله أحد. غير أنها حرية نسبية فهو ولا ريب موثق إلى عمله، فكأنه قيد لا فكاك له منه. وماذا يحدث لو خطر له، ذات صباح ربيعي، من هذه الأصباح التي تغري الإنسان بأن يترك خيطه وإبرته وأقمشته، وينطلق نشيطاً، مرحاً، خفيف الخطى مُستجيباً لنداء الحياة، منتشياً بأريج الأزهار، مأخوذاً بالنور المتلألئ على أعراف الشجر، والورد الضاحك في أحضان كؤوسه الخضيلة؟ يحدث – بكل بساطة – أن يدفع، ثمناً لهذه النزوة، انقطاع رزق يوم كامل، سوف تضيق به ميزانيته الصغيرة أياماً كثيرة.

وذات مساء هبط سعيد السلالم المتعبة التي تلتف حول العمارة من السطح إلى أرض الشارع، وعلى يده اليمنى بدلة جاهزة ملفوفة في ورقها، وقد رأى أن يذهب بها إلى صاحبها في تلك الساعة.

وحث خطوة بين أزقة ودروب. ثم وجد نفسه يسير على رصيف الشارع التجاري الكبير، وقد نشطت فيه الحركة بُعيد الغروب، واستضاءت دكاكينه ومتاجره بالأنوار الساطعة، وازدحم بالسيارات والخلق، وامتلأ جوه بنداءات صغار الباعة.

وأقبل من بعيد فتى يحمل أوراق اليانصيب، ولا ينفك ينادي، هنا وهناك، ويغري الناس بالربح المرجو، فيقبلون عليه يأخذون أوراقه ويدفعون له الثمن، واشترى سعيد ورقة منها، وتأمل ألوانها هنيهة، ثم طواها باعتناء ووضعها في محفظة نقوده وعاد يواصل سيره.

ما الذي أغراه بشرائها؟ أهي الكلمات الجميلة التي كان ينثرها الفتى يمنة ويسرة؟ أم هي هذه الأنسام الحلوة، ينفح بها الربيع وجوه الناس فيزيدهم نشاطاً ومسرة وتفاؤلاً، أم بكل بساطة هو الأمل بالربح؟ في قلب كل منا نغم خافت، فيه حلاوة ورقّة. ولا يسعنا في صخب الحياة وضجيج العيش إلا أن نصغي إليه الحين بعد الحين. والأمل الخفي، المنزوي في قرارة النفس هو الذي يبعث هذا النغم الجميل، فتفسح أمامنا آفاق الدنيا، ونشعر في كياننا بالعزم والقدرة على مغالبة الصعاب. وهكذا انطلق سعيد وهو يحس أنه قد استقوى من ضعف، وأنه قد اختار بالفعل ثروة طائلة. ولما عاد إلى البيت لم يقل شيئاً لامرأته واعتذر لها

عن تأخره بازدحام حركة المرور في العاصمة الكبيرة، وقد طفق الناس يؤوبون إلى بيوتهم في مثل هذا الوقت.

وكان موعد سحب اليانصيب الكبير بعد ثلاثة أسابيع من ذلك اليوم، وكانت هذه الأسابيع الثلاثة حلماً طويلاً، متصلاً قضاها سعيد مكباً على عمله، مستغرقاً فيه وكان كل صباح يسارع إلى الباب المفضي من غرفته إلى المطبخ، حيث تنهمك امرأته بعملها المنزلي، فيغلقه على مهل، ويخيل إليه عندئذ أنه أغلق دونه باب الدنيا كلها، ليدخل عالماً آخر، لم يكن يعرفه حتى ذلك الوقت هو: عالم الحلم الطويل المستغرق.

لم يكن يحلم بأن يربح الجائزة الكبرى، ولا أي مبلغ جسيم آخر. وإنما كان يرجو من أعماق قلبه أن يتيح له الحظ، أو النصيب، أن يربح مبلغاً معقولاً، على أن يكون كافياً ليأذن له باستئجار محل لائق، على ناصية الشارع التجاري الكبير. وكان يحلم بدكانه كيف سيكون. لم يكن يدع في حلمه الجميل شيئاً إلا ويروح يفكر فيه حتى التفاصيل الدقيقة كان يتلبث عندها طويلاً: دهان الأبواب، والرفوف، واللون الزاهي الذي سيضيفه على خشب الواجهة، والكتابة الأنيقة التي سيزين بها زجاجها الشفاف، والأصواف ومختلف الأقمشة التي سيضعها فيها، فتبهر الأبصار ولا ريب بألوانها وشياتها الرائعة. أجل سيكون كل شيء في غاية الانسجام والذوق السليم فلا يستطيع المار من الناس إلا أن يتمهل ثم يقف قليلاً يتأمل ما تراه عيناه، وهو لا بد أن يدخل المحل الجميل ليكون من زبائنه، ولم يهمل سعيد في حلمه الكبير غرفة الجلوس في محله، أو كما يجب أن يسميها: غرفة القياس. سوف يكسو هذه الغرفة بالمخمل الرمادي، سيضع في صدرها مرآة كبيرة ذات جوانب، يرتاح إليها الزبائن، وتأذن لهم بأن يشاهدوا أنفسهم من حيثما يريدون.. ويستأجر بيتاً آخر لسكنه. وسيتيح لزوجه الصابرة أن ترتاح قليلاً، وسيجدد لها الأثاث فيضع في غرفة الاستقبال مقاعد مريحة يغوص الجالس فيها ويجد الراحة، ويستطيع هو على الأخص أن يسترخي في أحدها ويغفو قليلاً في أحضان هناءة، ظل عمره كله يشتهيها. وسيكون لبيته الجديد فناء نظيف، وشرفة يستدير حولها الزجاج، وحديقة صغيرة تنهض في جنباتها شجيرات ذوات ورق عريض تضاحكه ثغور الزهر.

كان سعيد ينشد هذا النوع اليسير من السعادة. لم يتطاول إلى سعادة خارقة مستحيلة، وكان هذا الذي يحلم به هو أكثر مما يتمناه على الله. وفي أثناء هذه الأسابيع الثلاثة لم يكد سعيد يحس بوجوده في الغرفتين البائستين فوق السطح والمطبخ الخشبي الحقير الذي تجاهد

فيه زوجته. وكان يتراءى له أنه ما عاد يتناول طعامه فوق المائدة الصغيرة المتخلعة، وإنما هو يتناوله في حجرة الطعام المريحة، في البيت الذي زيَّنته له أحلامه.

وفي المساء كان ينسى الحر الخانق المنبعث من ألواح «الزنك» التي تقوم مقام السطح للغرفتين البائستين، ويروح يطل على الشارع من النافذة الوحيدة، وهو لا ينفك سادراً في حلمه، وقد انجذب كيانه كله نحو ذلك السراب البعيد.

وجاء يوم سحب اليانصيب، وأُعلن عنه في كل مكان، فاستقبله سعيد هادئاً، ساكن الطائر، وفي المساء هبط على مهل سلالم الأدوار الثلاثة، واشترى صحيفة وراح يقرأ الأرقام على الضوء المنبعث من مقهى قريب. ولم يكن رقم ورقته في قائمة الأرقام الرابحة. ولم يفعل سعيد شيئاً. ولم تندّ عن صدره آهة ألم أو خيبة أمل. وإنما هو طوى صحيفته بعناية كبيرة، وأعاد ورقة اليانصيب إلى محفظة نقوده حريصاً عليها كأنها من التمائم أو التعاويذ الثمينة، وعاد صاعداً إلى بيته، وكان يحس براحة غريبة، فلقد اشترى حلماً رائعاً، عاش في أكنافه ثلاثة أسابيع طِوال، كانت تملأها سعادة عابرة. ومن ذا يستطيع أن يشتري كل هذا الحلم الجميل بعشرين قرشاً فقط؟ فما أقل الثمن حقاً!.

النموذج السادس

(مقالة)

لا نسيان يا لبنان [1]

لغادة السمّان

قلبي تفاحة يقضمها الحزن،

ومهنتي اختراع التفاؤل!

فكيف أمتشق ابتسامتي، وفي صدري مدينة تحترق؟ وكيف ترشوني باريس بمباهجها، وكل ما هو أنا، باستثناء قشرتي- الجسد، ما زال يتحرك هناك في بيروت تحت القصف؟.. وكيف أغادر حقيقتي، وأنا لا أكون إلا حيث أحبائي فوق فراش الإسفنج والغبار والجرذان في الملجأ؟ وهل أتحدث حقاً عن نفسي، أم عن كل لبناني مغترب أو مسافر، وكل عربي ذاق عسل بيروت؛ ويرى الآن نحل العالم يلسع عنقها الشامخ النازف؟ أهذا صوتي أم صوتكم؟ أهذه يدي التي تخط هذه السطور أم نزف أيامكم وأيامي على مرآة القلب، الملقبة بالورق؟.

أهذا أول قصف يفوتني في بيروت، بعد عشرة أعوام من معايشة حفلات القصف الموسمية؟ وهل فاتتني هذه (الحفلة) حقاً؟.

كيف، وأنا ما زلت هناك مع أحبائي في الملجأ، وراجمات الصواريخ تصم أذني، وهُباب الحرائق يغطيني، والانهيارات تطحن جمجمتي مثل جوزة تحت قدم عملاق مجنون؟.

والسيارة تركض بنا في شارع «الشانزيليزيه» قرب «قوس النصر» الباريسي، وقلبي يركض عارياً في شوارع بيروت ولانتحابه صوت سيارة إسعاف محملة بجثث القتلى.

وهذه الزينات الجميلة هنا احتفالا بانقضاء أربعين عاماً على انتهاء الحرب العالمية الثانية، تذكرني بأننا نحتفل في بيروت منذ شهر بدخول السنة ما بعد العاشرة للحرب لمزيد من الدمار والخراب في النفوس والأرواح قبل الأبنية والممتلكات.

وفي بيروت يتدلى قلبي من شجرة محروقة الأغصان، وقد ثقبه الرصاص وكتب فوقه أحد المقاتلين: أبو الموت مر هنا، وسيعود بعد حين!.

---

(1) غُربة تحت الصفر، 251-253.

كيف لا يتحب القلب مثل تلميذ رسب في امتحان الحياة، حين يرى الشعوب الأخرى تحتفل بانقضاء زمن الحرب والرعب، بينما بنو قومه في التنكيل بعضهم ببعض ليظل طاعون الحرب يلتهم الوطن؟.

تأتيني الزينات كصور مغسولة بمطر مالح كالدمع: الأضواء الكشافة الملونة التي تحمل ألوان علم وطنهم وترسم فوق السماء رسالةمقدسة... وأغص بالصراخ الصامت الذي يحسه كل إنسان مكسور ينتحر وطنه إلى جانب أوطان تحتفل بميلاد فرحها. وأشعر بأنني انتقلت من تحت (القصف) إلى تحت (الدلف)!.

صديق يقول: يوم غادرت لبنان، غادرت رجولتي. سأعود إلى الوطن لأتزوج من رجولتي، حتى إذا كان مهرها الموت.

صديقة تقول: ماذا ستفعل هناك؟ هل ستقاتل أبناء وطنك لمجرد أنهم من غير دينك أو حزبك، أو طائفتك؟ أم ستقبع في الملاجىء؟ ما جدوى العودة حين يموت معظمنا عبثا، ونتساقط هدراً هنا وهناك، بعيداً عن المعركة الحقيقية والعدو الحقيقي؟.

يهمس وهو يتأمل جيشاً من النوافذ الباريسية المضيئة اللامبالية: أناهنا رقم مهما كان رقم حسابي المصرفي كبيراً فأنا هنا رقم صغير.

تقول له: هناك... ستكون رقما بين الأموات

- أنا هنا ميت على أية حال..

- لن أحمل أولادي من المدارس هنا، إلى الملاجىء هناك.

- صرت أكره الذهاب إلى مكتبي. أشعر بالغربة في شوارع باريس في الوطن، كانت الدرب القصيرة إلى المكتب تستغرق مني ساعتين... في وكرك الليلي تهرب من أفراح تلفزيونهم إلى جريدتك. تقرأ في اللوموند صورة عن الصحيفة نفسها الصادرة يوم 9/ 5/ 1945 وتتحدث عن خطاب ديغول الذي بثه الراديو يوم 8/ 5/ 45 الساعة الثالثة بعد الظهر، لحظة أعلن «ربحنا الحرب. إنه النصر».

وتعرف أنها الآن الثالثة ليلاً في بيروت، والقصف يزلزل الدنيا... والحرب ربحتنا ونكاد نخسر كل شيء.

فمتى نسمع صوتاً يعلن انتصار لبنان على الحرب العبثية؟ متى يربح السلاح معركته في لبنان كي يلتفت إلى أعدائه الحقيقيين، ومن الطائفية والتخلف وتوجيه السلاح نحو الهدف الخاطئ؟.

ومتى يكف مجانين الحرب ولورداتها عن استعمال المدنيين العزل كأكياس رمل ومتاريس؟.

وهل سنظل نجد الجرأة لنؤكد باستمرار أننا لانكره (المتجاوزين) من طائفتنا بأقل مما نكره (متجاوزي) الطوائف الأخرى؟... وأننا سنظل نحب (الأوادم) والطيبين أياً كان دينهم وحزبهم، وسنظل نكره (الزعران) والأشرار آياً كان دينهم وشعاراتهم؟.

أهبط لأسبح في نهر (السين)، فأجد نفسي في مياه النيل وبردى ودجلة وأمواج المتوسط والبحر الأحمر وخليج العرب.

من يشتري بطاقة سفر لقلبي إلى باريس؟ ومن ينقلني من(جبال القلب) إلى (جبال الألب)؟

باريس تحتفل لأنها ربحت الحرب. فمتى تحتفل بيروت بربح السلام؟.

وكيف نقنع مجانين العنف بأننا لن نربح أية حرب مع العدو إذا لم نربح أولاً السلام فيما بيننا؟.

النموذج السابع

(سيرة ذاتية)

رحلة جبلية، رحلة صعبة(*)

لفدوى طوقان

ذات صباح ربيعي دافئ، شارع فيصل الخالي من العمران آنذاك، يغمره ضوء الشمس. الصبية والبنات يحثون الخطى إلى المدارس – أبناء الأغنياء منهم يحملون حقائب الكتب الجلدية، وإخوتهم أبناء الفقراء يحملون «أكياس» الكتب الصغيرة المصنوعة من القماش – وأنا أبطئ في سيري ريثما تطل على الطريق أجمل معلماتي في المدرسة العائشية وأحبهن إلى قلبي. كنت أتعمد توقيت الذهاب إلى المدرسة في الصباح مع توقيتها الذي لم يكن يخطئ، فأمشي إلى جانبها وأسعد بحديثها معي في الطريق، معتزة أمام طالبات المدرسة برفقتي لها وبمبادلتها الحديث، هي أجمل المعلمات وأبرزهن شخصية ليس في المدرسة فحسب بل في البلدة كلها. كانت «ست فخرية الحجاوي» معلمة للغتين العربية والإنجليزية وأختاً بالرضاع لشقيقي إبراهيم، وكانت تسألني دائما عن أخباره وعن آخر ما نظم من قصائد. في ذلك الصباح الربيعي حدثتها عن قصيدة جديدة له كان قد تلاها علينا في المساء السابق، وهنا قالت لي: لماذا لا تتعلمين منه نظم الشعر؟ إنك تملكين الموهبة ولا ريب في ذلك، فإلقاؤك للمحفوظات الشعرية يؤكد لي هذه الحقيقة أنك تحبين الشعر. وبالرغم من أن ردة الفعل السريعة لدي كانت التعبير عن استحالة ذلك، فإن عقلي الباطن التقط الملاحظة العابرة بسرعة البرق، واحتفظ بها في أعماقه الخفية، وهذا مما لا شك فيه، فقد ظلت الفكرة تتحرك وتعمل عملها في لاواعيتي كدينامو لا يتوقف. صرت أنام وأصحو على هذه الرؤيا. ورحت في يقظتي أرى بعين خيالي قصائدي التي لم أكتبها بعد منشورة في الصحف، تماماً كما تنشر قصائد إبراهيم ورباب الكاظمي. كان هذا الحديث العابر مع «ست فخرية» قبل الحكم عليَّ بالاقامة الجبرية في البيت بفترة قصيرة فقط. وهكذا فإن ما نفكر به ونطمح إليه يصبح في النهاية جزءا منا. والغرابة في هذه الأمور النفسية أن محركها وباعثها من قرارة الأعماق غالبا ما يكون كلمة عابرة أو حادثة بسيطة لا قيمة لها.

(*) فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.

نسيت شقائي، وانسحاقي كله، ورحت أعيش المستقبل في حاضري الذي جعله إبراهيم مرجاً أخضر وحقلا من حقول القمح الواعدة. رحت أرى الحصاد الآتي في أحلام يقظتي، وأصبح بمستطاعي أن أسبق الزمن على جناح الحلم. أصبح المستقبل هو كل الزمان بالنسبة لي. فهذه الإمكانيات التي أملكها سوف تصبح محققة في المستقبل فقط. أما الماضي فقد ذهب بكل تعاساته. لو أنني كنت أعرف قبل شهور ما ينتظرني على باب الغد القريب لما جزعت من الحالة التي وصلت إليها، ولما فكرت بالانتحار فما كان هذا الحاضر السعيد في تلك الشهور التعيسة الماضية إلا مستقبلا كنت سأضيعه من يدي وأقضي عليه لو نفذت فكرة الانتحار.

وخططت لي برنامجاً يومياً. كنت أستيقظ مع أذان الفجر أو قبله، فأُعِدُّ القهوة وآخذ مقعدي أمام دفتر التمارين وأمضي في العمل. كان هذا العمل الدراسي كل صباح شيئاً أتطلع إليه قبل النوم، وأفيق عند الفجر وقد ألقى التفكير بعملي الدراسي وهجه على ساعات الصباح كلها، فكانت تلك الساعات تزهر بالحيوية والنشاط النفسي، ولم يكن ينغصها إلا استيقاظ أفراد الأسرة الواحد بعد الآخر – وكانت أسرة كبيرة العدد تزيد على عشرين إنساناً عدا عن النساء المساعدات في البيت – ومع يقظة كل هؤلاء تبدأ الحركة والأصوات المختلطة بصراخ الأطفال وضجيج «بوابير» الكاز – المتعددة والتي كانت تؤدي وظيفتها في وقت واحد.

كانت الساعات المكرسة للدراسة في الصباح الباكر هي التي تجعل يومي كله حافلاً بالنشاط والمتعة. وأصبح الشعر شغلي الشاغل في يقظتي ونومي، في وجداني وضميري، أصبح حبي الذي ظل طيلة حياتي حباً صوفياً، ليس بالمعنى الديني، بل بما في هذا الحب من شدة، وبما يبعثه في أعماقي من نشوة باهرة. كان الإكباب على الدراسة هو عالم الخلاص. لا أذكر من الذي قال إننا لو نظرنا إلى مخلوق سعيد لوجدناه إما يبني منزلاً أو يضع لحناً أو يربي طفلاً أو يزرع أرضاً. ذلك أن تلمسنا للسعادة لا يكون إلا خارج نفوسنا. في استغراقي في عالمي الجديد عرفت مذاق السعادة. كنت مستغرقة في عملية خلق نفسي، وبنائها من جديد، والبحث الطموح عن إمكانياتي وقدراتي مما شكل ثروة وجودي. إن عادة عطاء أحسن ما لدينا، ووعينا بأن أيام حياتنا لا تهدر عبثاً، يعطينا شعورا بتملك النفس وبالسلام والهدوء. بالرغم من أنني كنت لا أزال تحت الحكم بالإقامة الجبرية، فإن الدراسة وحفظ آلاف الأبيات من الشعر العربي القديم قد غسلت نفسي من العذاب واجترار مشاعر الشفقة على الذات والإحساس بالظلم. أصبح الشعراء الجاهليون والأمويون والعباسيون

يعيشون معي، يأكلون ويشربون ويقومون بأعمال المنزل ويستحمون ويتحدثون إليّ وأتحدث إليهم.

لم أحبهم كلهم في وقت واحد، بل كنت أستغرق في حب شاعر واحد كل مرة، حتى إذا استنفدت ما عنده شعرت بالاكتفاء والحاجة إلى شاعر آخر واكتشاف عالم آخر، وهكذا. كان آخر حب لي مع الشعر القديم هو أبو فراس الحمداني. وقد ظللت أحمل حنينه في الأسر وآلامه لفترة طويلة ربما كانت أطول فترات الحب السابقة، كما رحت أنسج قصائدي في تلك الفترة على منوال شعره.

كان علي القيام بمساعدة أمي في أعمال المنزل. «فالسمرة» و«خديجة» الفتاتان المساعدتان في البيت كانتا قد تزوجتا. وبالرغم من وجود امرأة مساعدة دائما فقد كان المنزل كبيراً جداً، والعائلة كثيرة العدد، والضيوف من القرى يفدون يومياً علينا، ومنهم من كانوا يقضون في ضيافتنا أياماً. إذ كان لعمي وأبي أصدقاء ومعارف من أهالي القرى يتعاملون معهم منذ نظام «الأعشار» في العهد التركي، يوم كان للدولة العثمانية أراض واسعة في فلسطين وهي المعروفة باسم «الجفتلك» أي أرض السلطان. فكانت الدولة تُقطعها الأهالي لزراعة الحبوب مقابل دفع عيني بضمان عشرة بالمئة. كانت الدولة تعلن عن ذلك مسبقاً فيتقدم التجار للضمان، ومن يقدم سعراً أفضل يُحال العشر عليه وكان ملتزم العشر ينزل في موسم الحصاد إلى البيادر ويعين أياماً للكيال. وبحضور لجنة استلام ومخمنين كانت تفرز حصة الدولة على حدة حيث تتسلّمها إما عيناً أو نقداً حسب الاتفاق. وقد ألغى الانتداب البريطاني هذا النظام.

كانت المشاغل المنزلية كثيرة يقع معظمها على كاهل أمي، فأختي الكبرى كانت قد تزوجت والتحقت بأسرة عمي في الدار نفسها، وفتايا وأديبة كانتا التحقتا بمعهد تعليم الخياطة- وقد رفضت الالتحاق به حين رغب أبي في ذلك، حتى لا أضيع فرصتي الذهبية مع الشعر، فقد كان الشعر أهم عندي حتى من الإفلات من السجن الذي كنت لا أزال ضمن جغرافيته التي كان قد حددها لي أخي يوسف. كنت أقوم بأعمال المنزل وبجيبي دائما قصيدة للحفظ؛ أكوي قمصان إخوتي وبنطلوناتهم وأنا أحفظ الشعر، أرتب الأسِرَّة وأنا أحفظ الشعر، أغسل زجاجات مصابيح النفط وأملأ المصابيح بسائل الاشتعال وأنا أحفظ الشعر. لم تكن الإضاءة بالطاقة الكهربائية متوافرة في نابلس في تلك الأيام، بعكس المدن الأخرى في فلسطين فقد كان المجلس البلدي قد قاطع (مشروع روتنبرغ) اليهودي حين

خَصَّت حكومة الانتداب البريطاني شركة (روتنبرغ) بمنح امتياز توليد الطاقة وكان ذلـك في العشرينيات.

وقد بقي سكان نابلس يستضيئون بمصابيح النفط حتى بداية الأربعينات، وذلك قبل أن قام شخصان أو ثلاثة أشخاص من الأهالي بامتلاك أجهزة لتوليد الطاقة، وإيصال التيار الكهربائي بصورة منظمة وشاملة إلا بعد أن تولى المجلس البلدي تأسيس المشروع الكهربائي الكبير وإنارة المدينة بكاملها في منتصف عام 1957.

النموذج الثامن

(مسرحية)

نهر الجنون

لتوفيق الحكيم

مسرحية من فصل واحد

(بهو في قصر ملك من ملوك العصور الغابرة، الملك ووزيره منفردان)

الملك : ما تقصُّ عليَّ مرُيع

الوزير : قضاء وقع يا مولاي

الملك : (في دَهَشٍ وذُهول) الملكة أيضاً

الوزير : (مطرقا) واحزناه!

الملك : هي أيضا شربت من ماء النهر؟

الوزير : آهاً شرب أهل المملكة أجمعين

الملك : أين رأيت الملكة؟

الوزير : في حديقة القصر

الملك : ما كان ينقص الخطب إلا هذا.

الوزير : لقد حذرها مولاي أن تقرب ماء النهر، وأوصاها أن تشرب من نبيذ الكروم، لكنه القدر..

الملك : قل لي كيف علمت أنها شربت من ماء النهر؟

الوزير : سيماؤها... حركاتها!

الملك : أحادثتكَ...؟!

الوزير : لم أكد أُقبل عليها حتى ازورَّت عني في شبه روع، كذلك فعلت وصائفها وجواريها، وطفقن يتهامسن وينظرن إلي نظرات المزورِّين!

الملك : «كالمخاطب نفسه» كل هذا بدا لعينيّ في تلك الرؤيا! رحمة بناء أينها السماء!

الوزير : مع كل هذا رأته عيناي من قبل..

«صمت»

الوزير : متى يذهب غضب السماء عن هذا النهر؟

الملك : من يدري؟

الوزير : ألم ير مولاي في تلك الرؤيا الهائلة ما ينبئ بالخلاص؟

الملك : **«يحاول أن يتذكر»** لست أذكر!

الوزير : تذكر يا مولاي؟

الملك : **(يحاول أن يتذكر)** لست أذكر أكثر مما قصصت عليك.. رأيت النهر أول الأمر في لون الفجر، ثم أبصرت أفاعي سوداء، قد هبطت فجأة من السماء، وفي أنيابها سم تسكبه في النهر، فإذا هو في لون الليل! وهتف لي من يقول: حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون!

الوزير : ويلاه!

الملك : وقد رأيت الناس كلهم يشربون!

الوزير : إلا اثنين

الملك : أنا وأنت!

الوزير : وافرحتاه!!

الملك : علام الفرح أيها الرجل؟!

الوزير : **(يستدرك)** عفواً مولاي! إن حزني لعظيم! ليتني.. ليتني كنت فداء الملكة!

الملك : شد ما أبغض هذا الكلام،،،... ليتك تستطيع على الأقل أن تجد لها دواء!!.. يحزنني أن يذهب مثل عقلها الراجح، ويخبو هذا الذهن اللامع في سماء هذه المملكة!!..

الوزير : حقاً.. إنها كانت كالشمس في سماء هذه المملكة!!..

الملك : نعم!.. أنت دائما تردد ما أقول ولا تفعل شيئاً..عليَّ برأس الأطباء!...

الملك : نعم رأس الأطباء، لعله يستطيع لها شفاء!..

الوزير : مولاي نسي أن رأس الأطباء كذلك قد ذهب!..

الملك : ذهب؟!.. أين؟...

الوزير : هو أيضا من الشاربين!!..

الملك : يا للمصيبة!؟؟

الملك : يا للمصيبة!..

الوزير : لقد رأيته كذلك بين يدي الملكة، وقد تغيرت نظراته وحركاته، وكلما لحني هز راسه هزاً لا أدرك له معنى!!.

الملك : رأس الأطباء قد جُنّ!..

الوزير : نعم!!..

الملك : لقد كان نابغة زمانه... أية خسارة أن يصاب مثل هذا الرجل بالجنون؟،..

الوزير : وفي وقت نحن أحوج ما نكون إلى علمه وطبه!..

الملك : ليس في هذه المملكة الآن غير واحد يستطيع إنقاذنا مما نحن فيه!..

الوزير : مَنْ يا مولاي؟!..

الملك : كبير الكهان!..

الوزير : واحسرتاه!..

الملك: ماذا!..

الوزير : منهم يا مولاي!..

الملك : ما تقول؟.. من الشاربين؟..

الوزير : أجل منهم!!..

الملك : هذا ولا ريب ما يسمى بالخطب الجلل!.. حتى كبير الكهان أصيب بالجنون، وهو أحسن الناس رأياً، وأبعدهم نظراً، وأثبتهم إيماناً، وأطهرهم قلباً، وأدناهم إلى السماء؟!

الوزير : هو القضاء يا مولاي.. ألم أقل إنه قضاء وقع؟!

الملك : أجل.. إنها لكارثة شاملة!.. ليس لها من نظير، لا في التواريخ ولا في الأساطير.. مملكة بأسرها قد أصابها الجنون دفعة واحدة، ولم يبق بها ناعماً بعقله غير الملك والوزير؟!..

الوزير : «يرفع رأسه إلى أعلى» رحمة السماء!..

الملك : أصغ أيها الوزير!.. إن السماء التي حبتنا بالاستثناء، وحفظت علينا نعمة العقل، لا ريب ترانا خليقين أن تستجيب منا الدعاء!..هلمّ بناء إلى معبد القصر، نصلي وندعو أن ترد إلى المملكة والناس، عقولهم،..هذا آخر ملجأ نستطيع أن نلتجئ إليه..

الوزير : أجل يا مولاي... آخر ملجأ لنا وخير ملجأ: السماء!..

«يخرجان من أحد الأبواب..»

«يدخل من باب آخر، الملكة، ورأس الأطباء، وكبير الكهان...»

الملكة : إنه لخطب فادح!... رأس الأطباء وكبير الكهان: أجل!.. إنها الطامة الكبرى!..

الكهان (معاً)

الملكة : (لرأس الأطباء) أما من حيلة للطب في ردّ نور العقل إلى هذين البائسين؟!..

رأس الأطباء : يشق عليَّ هذا العجز مني أيتها الملكة!..

الملكة : تفكر يا رأس الأطباء!...

رأس الأطباء : لقد تفكرت ملياً يا مولاتي... إن ما أصابهما لا يسعه علمي!..

الملكة : أأقنط إذاً من شفاء زوجي؟!..

رأس الأطباء : لا تقنطي يا مولاتي.. هنالك معجزات تهبط أحياناً من السماء!... هي فوق الأطباء؟!

الملكة : ومتى تهبط تلك المعجزات!..

رأس الأطباء : من يدري يا مولاتي!..

الملكة : يا كبير الكهان!... استنزل لي واحدة منها الآن!...الآن!... الآن...

كبيرة الكهان : أستنزل واحدة من ماذا؟!...

الملكة : واحدة من تلك المعجزات التي في السماء!..

كبير الكهان : من قال يا مولاتي إني أستطيع أن أستنزل شيئاً من السماء؟!

الملكة : أليس هذا من عملك؟..

كبير الكهان : إن السماء يا مولاتي ليست كالنخيل، يستطيع الإنسان أن يستنزل منها ما شاء من ثمار.

الملكة : ألا تستطيع إذاً أن تصنع شيئا؟!.. إني زوجة تحب زوجها!... إني امرأة تريد إنقاذ رجلها.. أنقذوا زوجي!.. أنقذوا زوجي!..

رأس الأطباء : بعض الصبر يا مولاتي!

كبير الكهان : دع الملكة تقول!.. إنها لعلى حق.. هي تبكي زوجا كريما!... الناس كذلك لو عرفوا الحقيقة لبكوا ملكاً كان حازم الرأي راجح العقل!...

الملكة : احذروا أن يعرف الناس الخبر!..

كبير الكهان : نحن أصمت من قبر يا مولاتي!... غير أني أخشى عاقبة الأمر.. وأي مصيبة أفدح من علم الناس بأن الملكة والوزير..

الملكة : صه!.. إن هذا مروع!..

كبير الكهان : حقاً.. إنّ هذا مروع وعظيم الخطر!..

الملكة : ما المخرج؟!.. لا تقفا من الأمر موقف اليأس... افعلا شيئاً. إني أفقد عقلي أنا أيضاً، ولا ريب، إن طال أمد هذا الحال!.

كبير الكهان : لو أن في مقدوري فهم ما يدور برأسه!!..

الملكة : إنه يذكر النهر في فزع، ويزعم أن ماءه مسموم!!...

كبير الكهان : وماذا يشرب إذاً؟..

الملكة : نبيذ الكروم؟... ولا شيء غير نبيذ الكروم!..

رأس الأطباء : نعم... نبيذ الكروم!.. يغلب على ظني أن الإدمان قد أثر في عقله..

الملكة : إن كان الداء فيما تقول، فما أيسر الدواء!.. تمنع عنه الخمر!...

رأس الأطباء : وماذا يشرب؟..

الملكة : ماء النهر؟

رأس الأطباء : أتحسبينه يرضى يا مولاتي؟!..

الملكة : **(تشير إلى رأس الأطباء وكبير الكهان)** اتركانا وحدنا!..

(يخرجان، ويتركان الملكة، تتأهب لملاقاة الملك)

الملك : **(يراها فيقف بغتة في مكانه)** أنت هنا؟..

الملكة : **(تنظر إليه ملياً)** نعم!!..

الملكة : لماذا تنظرين إليَّ هذه النظرات؟!..

الملكة : **(تنظر إليه وتهمس متوسلة)** أيتها المعجزات!!...

الملكة : **(يتأملها في حزن)** ويلي!!!... إن قلبي يتمزق!... لو تعلمين مقدار ألمي أيتها العزيزة؟!..

الملكة : **(تحدق في وجهه)** لماذا؟؟!!..

الملك : لماذا؟.. نعم أنتِ لا تعرفين!.. هذا الرأس الجميل، لا يمكن إلا أن يعرف!..

الملكة : ما الذي يؤلمك أنت؟..

الملك : **(ينظر إليها ملياً)** يؤلمني.. هل أستطيع أن أقول؟.. هذا فوق ما أحتمل!...

الملكة : **(كالدهشة)** إنك تشعر بالنازلة؟..

الملك : أتسالينني؟.. وأي شعور؟!..

الملكة : **(في استغراب)** هذا غريب!..

الملك : واحزناه!...

الملكة : **(تتأمله لحظة في إشفاق، ثم تجذبه)** تعال أيها العزيز اجلس إلى جانبي على هذا الفراش، ولا تحزن كل هذا الحزن!!.. لقد آن لهذا الشر أن يزول عنا!!..

الملك : ماذا تقولين؟!..

الملكة : نعم...ثق أنه سيزول!..

الملك : **(يتأملها دهشاً)** إنكِ تحسين ما حدث؟!

الملكة : كيف لا أحس أيها العزيز، وهو ما يملأ نفسي أسى..؟

الملك : **(ينظر إليها ملياً)** هذا عجيب!..

الملكة : لماذا تنظر إليَّ هذه النظرات؟!...

الملك : **(متوسما في إشفاق)** أيتها السماء!..

الملك : ماذا أسمع؟..

الملكة : **(في فرح)** لقد وجدنا الدواء؟..

الملك : وجدتم الدواء؟..متى؟..

الملكة : **(في فرح)** اليوم؟!!.

الملك : (في حرارة) وافرحتاه!

الملكة : نعم وافرحتاه!.. إنما ينبغي لك أن تصغي إلى ما أقول، أن تعمل بما أنصح لك به!.. يجب عليك ان تقلع من فورك عن شرب النبيذ وأن تشرب من ماء النهر؟؟..

الملك : (ينظر إليها، وقد عاد إلى يأسه وحزنه) ماء النهر؟!

الملكة : (بقوة) نعم!..

الملك : (كالمخاطب نفسه) ويحي.. أنا الذي حسب السماء قد استجابت!..

الملكة : (في قوة) أصغ إليَّ واعمل بما أقول!..

الملك : (ينظر إليها ملياً في يأس) إني لأرى الأمر يزداد في كل يوم شراً.. وهل كان يخطر لي على بال أنها تتكلم مثل هذا الكلام؟.. وأن ما بها يبلغ هذا؟ ويلاه!!.لا بد من إنقاذها!.. كاد يذهب من رأسي العقل (يخرج سريعاً) أيها الوزير.. عليَّ بالوزير!!.

الملكة : (كالمخاطبة لنفسها في حزن وإطراق) صدق رأس الأطباء، إن الأمر لأعسر مما!.. (تتنهّد وتخرج)..

الوزير : (يدخل من باب آخر متغير الوجه) مولاي!. مولاي!..

الملك : (يعود أدراجه) أيها الوزير!..

الوزير : جئتك بخبر هائل!..

الملك : (في رجفة) ماذا أيضاً!..

الوزير : أتدري ما يقول الناس عنا؟..

الملك : أي ناس؟..

الوزير : المجانين؟..

الملك : ماذا يقولون؟

الوزير : يزعمون أنهم هم العقلاء، وأن الملك والوزير هما المصابان!!

الملك : صه!!.. من قال هذا الهراء؟!

الوزير : تلك عقيدتهم الآن!..

الملك : (في تهكم حزين) نحن المصابون وهم العقلاء؟!.. أيتها السماء رحماك!.. إنهم لا يشعرون انهم جُنُّوا!!

الوزير : صدقت..

الملك : يخيل إلي أن المجنون لا يشعر انه مجنون!..

الوزير : هذا ما أرى..

الملك : إن الملكة، واحسرتاه، كانت تحادثني الآن وكأنها تعقل ما تقول، بل لقد كانت تُبدي لي الحزن وتُسدي إليَّ النصح!..

الوزير : نعم!.. نعم!.. كذلك صنع كل من قابلت من رجال القصر وأهل المدينة.

الملك : أيتها السماء رفقا بهم!..

الوزير : (في تردد) وبنا!..

الملك : (متسائلاً في دهش) وبنا؟!..

الوزير : مولاي!.. إني أريد أن أقول شيئاً..

الملك : (في خوف) تقول ماذا؟

الوزير : إني كدت أرى..

الملك : (في خوف) ترى ماذا؟..

الوزير : إنهم.. كل شيء

الملك : من هم؟!

الوزير : الناس المجانين إنهم يرموننا بالجنون. ويتهامسون علينا، ويتآمرون بنا.. ومهما يكن من أمرهم، وأمر عقلهم فإن الغلبة لهم، بل إنهم هم وحدهم الذين يملكون الفصل بين العقل والجنون، أتسمع مني نصحاً يا مولاي؟!

الملك : أعرف ما تريد أن تقول!

الوزير : نعم هلم نصنع مثلهم! ونشرب من ماء النهر!

الملك : ينظر إلى وجه الوزير ملياً أيها المسكين! إنك قد شربت، أرى شعاعاً من الجنون يلمع في عينيك!

الوزير : كلا.. لم أفعل بعد!

الملك : أصدقني القول!!

الوزير : في قوة أصدقك القول.. إني سأشرب! وقد أزمعت أن أصير مجنوناً مثل بقية الناس.. إني أضيق ذرعاً بهذا العقل بينهم.

الملك : تطفئ من رأسك نور العقل بيديك!

الوزير : نور العقل!؟ ما قيمة نور العقل في وسط مملكة من المجانين؟! ثق أنا لو أصررنا على ما نحن فيه، لا نأمن أن يثب علينا هؤلاء القوم!!.. إني لأرى في عيونهم فتنة تضطرهم، وأرى أنهم لن يلبثوا حتى يصيحوا في الطرقات: الملك ووزيره قد جنا، فلنخلع المجنونين!..

الملك : ولكننا لسنا بمجنونين!

الوزير : كيف تعلم؟!

الملك : ويحك!.. أتقول جداً؟!

الوزير : إنك قد قلتها الساعة يا مولاي: إن المجنون لا يشعر أنه مجنون!

الملك : صائحاً ولكني عاقل، وهؤلاء الناس مجانين!

الوزير : هم أيضا يزعمون هذا الزعم!!

الملك : وأنت؟ ألا تعتقد في صحة عقلي؟

الوزير : عقيدتي فيك وحدها ما نفعها؟ إن شهادة مجنون لمجنون لا تعني شيئاً

الملك : ولكنك تعرف أني لم أشرب قط من ماء النهر!

الوزير : أعرف!

الملك : وأني قد سلمتُ من الجنون، لأني لم أشرب، وأصيب الناس، لأنهم شربوا!

الوزير : هم يقولون بأنهم إنما سلموا هم من الجنون لأنهم شربوا، وأن الملك إنما جن لأنه لم يشرب!

الملك : عجباً! إنها لصفاقة وجه!!

الوزير : هذا قولهم وهم المصدقون، وأما أنت فلن تجد واحداً يصدقك!

الملك : أهكذا يستطيعون أيضاً أن يجترئوا على الحق؟!

الوزير : الحق؟! (يخفي ضحكه)

الملك : أتضحك؟!

الوزير : إن هذه الكلمة منا في الموقف غريبة!

الملك : (في رجفة) لماذا!؟

الوزير : الحق والعقل والفضيلة، كلها أصبحت ملكاً لهؤلاء الناس أيضا.. هم وحدهم أصحابها الآن

الملك : وأنا؟

الوزير : أنت بمفردك لا تملك منها شيئاً!

(الملك يُطرق في تفكير وصمت)

الملك : يرفع رأسه أخيرا.. صدقت إني أرى حياتي لا يمكن أن تدوم على هذا النحو!

الوزير : أجل يا مولاي.. وإنه لمن الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس في تفاهم وصفاء! ولو منحت عقلك من أجل هذا ثمناً!

الملك : (في تفكير)، نعم!.. إن هذا كل الخير لي.. إن الجنون يعطيني رغد العيش مع الملكة والناس كما تقول، وأما العقل فماذا يعطيني!؟

الوزير : لا شيء... إنه يجعلك منبوذا من الجميع، مجنوناً في نظر الجميع؟

الملك : إذاً فمن الجنون ألا أختار الجنون؟

الوزير : هذا عين ما أقول!

الملك : بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون!

الوزير : هذا لا ريب عندي فيه!

الملك : ما الفرق إذاً بين العقل والجنون؟!

الوزير : وقد بوغت، انتظر! (يفكر لحظة) لست أتبين فرقا!

الملك : (في عجلة) علي بكأس من ماء النهر!.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب والدراسات

- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1968-1972، 8 أجزاء.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، **لسان العرب**، بولاق، 10 مجلدات، 200 جزءاً.
- أبو إصبع، صالح (بالاشتراك مع محمد عبيد الله): **فن المقالة**، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
- أبو زيد، سامي: **ابن الرومي: قراءة نقدية في شعره**، عمان، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
- الأرناؤوط، عبد اللطيف: **تأملات في رسائل الأدباء**، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2012.
- الأسد، ناصر الدين: **الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950**، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط1، 2000.
- إسماعيل، عزالدين: **الأدب وفنونه**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط4، 1968.
- أصفهاني، أحمد: **مي زيادة ... صحافية**، بيروت، دار الساقي، ط1، 2009.
- أمين، أحمد:
  - **إلى ولدي**، دار المعارف بمصر، د.ت.
  - **حياتي**، بيروت، دار الشروق، ط1، 2008.
- البستاني، بطرس: **أدباء العرب**، بيروت، 1937.

- جبر، جميل:
  - **رسائل مي: صفحات وعبرات من أدب مي الخالد**، بيروت، منشورات مكتبة بيروت، 1951.
  - **مي في حياتها المضطربة**، بيروت، دار الجديد، ط2، 2000.
- الجندي، أنور: **أضواء على الأدب المعاصر** القاهرة، دار الكتاب العربي، 1968.
- الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2001.
- حبيبي، إميل: **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، بيروت، دار ابن خلدون، 1874.
- حسن، محمد عبد الغني: **ميّ أديبة الشرق والعروبة**، القاهرة، عالم الكتب، 1963.
- حسين، محمد محمد: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ط3، 1980.
- حسين، طه:
  - **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف بمصر، 1964.
  - **الأيام**، القاهرة، دار المعارف، ط23، 1974
  - **مستقبل الثقافة في مصر**، دار المعارف، ط23، 1974.
  - **فصول في الأدب والنقد**، القاهرة، دار المعارف، ط23، 1974
- حمزة، عبد اللطيف: **أدب المقالة الصحفية**، بيروت، دار الفكر العربي، 1964.
- دراج، فيصل (وزملاؤه): **عبد الرحمن منيف**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2009.
- الدسوقي، عمر: **المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها**، القاهرة، 1964.
- رشدي، رشاد: **فن كتابة المسرحية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- الرواشدة، حيا: **الحركة الأدبية في بلاد الشام الجنوبية**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 1996.

- زكي، صالح: **ما بين النهرين (العراق)**، بغداد، منشورات المعارف، ط1، 1957.

- الزيات، أحمد حسن:
  - **تاريخ الأدب العربي**، دمشق، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008.
  - **وحي الرسالة**، القاهرة، مطبعة الرسالة، ط2، 1947.

- زيد الدين، نوال: **روايات يوسف إدريس: دراسة بنيوية (توليدية)**، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003.

- زيدان، جرجي: **تاريخ أدب اللغة العربية**، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1967.

- السامرائي، ماجد، **رسائل السياب**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1994.

- السعافين، إبراهيم: **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967**، بيروت، دار المناهل، ط2، 1987.

- سعد، أمل داعوق: **فن المراسلة عند مي زيادة**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1982.

- سكاكيني، وداد: **مي زيادة في حياتها وآثارها**، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1971.

- السمان، غادة:
  - **البحر يحاكم سمكة**، بيروت، منشورات غادة السمان، ط2، 1992.
  - **بيروت 75**. منشورات غادة السمان، بيروت، ط5، 1987.
  - **غربة تحت الصفر**، بيروت، منشورات غادة السمان، ط1، 1986.

- الشايب، أحمد: **الأسلوب**، الإسكندرية، المطبعة الفاروقية، د.ط، 1939.

- الشدياق، أحمد فارس: **الساق على الساق فيما هو الفارياق**، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1966.

- شرف، عبد العزيز : **طه حسين وزوال المجتمع التقليدي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1977.

- شقير، محمود:
  - **احتمالات طفيفة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.
  - **خبز الآخرين**، القدس، منشورات صلاح الدين، ط1، 1974.
- شكري، غالي:
  - **يوسف إدريس فرفور خارج السجن**، دار مطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط2، 1994
  - .**معنى المأساة في الرواية العربية**، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، 1980.
- صالح، فخري: **القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**، بيروت، دار العودة، ط1، 1980.
- الصمادي، امتنان: **زكريا تامر والقصة القصيرة**، عمان، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1995.
- ضيف، شوقي: **مع العقاد**، دار المعارف بمصر، د.ت.
- طنوس، جان نعوم: **سير الأدباء**، بيروت، دار المنهل اللبناني، الطبعة الأولى، 2009.
- الطهطاوي، رفاعة: **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، دار ابن زيدون، بيروت، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، د.ت.
- العالم، محمود أمين: **تأملات في عالم نجيب محفوظ**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 1970.
- عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**: بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1979.
- عبود، مارون:
  - **أحمد فارس الشدياق** (صقر لبنان)، بيروت، دار مارون عبود، ط2، 1975.
  - **جدد وقدماء**، دار مارون عبود، ط2، 1975.
- عبيد الله، محمد: **القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2001.

- عزام، محمد: **مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي**، دمشق، دار علاء الدين، ط1، 2003.
- عطيات، محمد: **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، عمان، شركة الشرق الأوسط للطباعة، د.ت.
- عفيفي، محمد صادق، **كتابة المسرحية**، القاهرة، دار الفكر، ط1، 1971.
- العقاد، محمود عباس:
  - **ابن الرومي: حياته من شعره**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط6، 1967.
  - **عبقرية أبي بكر**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط6، 1967.
  - **عبقرية عمر**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط6، 1967.
  - **يسألونك**، بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1981.
- عكاوي، رحاب: **الفارياق أحمد فارس الشدياق**، بيروت، دار الفكر العربي، ط1، 2003.
- علي، أحمد: **طه حسين رجل وفكر وعصر**، بيروت، دار الآداب، 1985.
- العودات، يعقوب (البدوي الملثم)، **رسائل إلى ولدي خالد**، عمان، وزارة الثقافة، ط2، 2001.
- عياد، شكري (وآخرون): **البلاغة والنقد**، ط9، 1992.
- العيد، يمنى: **الراوي والموقع والشكل** بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986.
- الفاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**، بيروت، منشورات المكتبة البولسية، ط12، 1987.
- فهمي، منصور: **مي زيادة من رائدات النهضة النسائية الحديثة**، القاهرة، د.ت.
- القلقشندي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي: **صبح الأعشى**، المطبعة الأميرية، مصر، 1913 – 1918.

- الكزبري، سلمى الحفار (بالاشتراك مع سهيل بشروني):
  - **الشعلة الزرقاء** (رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، بيروت، مؤسسة نوفل، ط2، 1984.
  - **مي زيادة وأعلام عصرها**، رسائل مخطوطة لم تنشر 1912-1940، بيروت، مؤسسة نوفل، ط1، 1982.
  - **مي زيادة أو مأساة النبوغ**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1987.
- الماضي، شكري عزيز: **فنون النثر العربي الحديث (2)**، عمان، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996.
- محمود، حسني :
  - **فنون النثر العربي الحديث (1)**، عمان، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط2، 2004.
  - **إميل حبيبي والقصة القصيرة**، عمان، الدار العربية للتوزيع والنشر، 1984.
- مرتاض، عبد الملك: **ملامح الأدب العربي المعاصر بالسعودية**، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 2004.
- المنفلوطي، مصطفى لطفي، **النظرات**، بيروت، دار صادر، ط1، 1997.
- منيف، عبد الرحمن:
  - **أرض السواد**، بيروت، المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.
  - **الأشجار واغتيال مزروق**، بيروت، دار العودة، 1973
  - **سيرة مدينة: عمان في الأربعينات**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.
  - **النهايات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
- مي زيادة:
  - **ابتسامات ودموع**، بيروت، مؤسسة نوفل، ط1، 1975.

• **سوانح فتاة**، بيروت، مؤسسة نوفل، ط3، 1989.

• **ظلمات وأشعة**، بيروت مؤسسة نوفل، ط3، 1985.

• **كلمات وإشارات** (ج1) بيروت مؤسسة نوفل ط3، 1985.

• **كلمات وإشارات** (ج2) بيروت مؤسسة نوفل، ط1، 1973.

- الناعوري، عيسى: **أدب المهجر**، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.

- النجار، تيسير، **رسائل نازك الملائكة إلى عيسى الناعوري**، عمان، دار مجدلاوي، ط1، 2002.

- نجم، محمد يوسف نجم:

• **القصة في الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1966.

• **فن القصة**، بيروت، دار الثقافة، 1965.**فن المقالة**، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1963.

- النساج، سيد حامد:

• **بانوراما الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ت.

• **تطور فن القصة القصيرة في مصر**، **القاهرة**، مكتبة غريب، الفجالة، ط4، 1990.

- نعيمة، ميخائيل:

• **جبران خليل جبران**، بيروت، مؤسسة نوفل، ط8، 1978.

• **الغربال**، **بيروت**، دار صادر، ط6، 1964.

• **همس الجفون**، بيروت، دار صادر، ط6، 1968.

- هدارة، محمد مصطفى (وآخرون): **الأدب: نصوصه وتاريخه**، وزارة المعارف السعودية، ط9، 1992.

- هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، بيروت، دار العودة، 1987.

- ونوس، سعد الله: **الأعمال الكاملة**، دمشق، الأهالي للطابعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، 3 مجلدات.

- ياغي، عبد الرحمن:
  - **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976.
  - **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية**، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

ثانياً: أوراق المؤتمرات والندوات

- مؤتمر توفيق الحكيم، في استطلاع قدمته مجلة العربي، العدد 491، اكتوبر 1999، ص 120-130.
- الكتاب التكريمي لعبد الرحمن منيف، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009.
- الكتاب التكريمي لمحمود سيف الدين الإيراني، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط1، 1998.
- الكتاب التكريمي للطيب صالح في ذكرى رحيله، المغرب، منشورات مؤسسة أصيلة، ط1، 2009.

ثالثاً: الدوريات

أ. المجلات

- مجلة الآداب العدد (9) 1960.
- مجلة الأديب عدد يناير 1963.
- مجلة الرسالة الجديدة العدد السابع 1955.
- مجلة الطريق يناير/ فبراير 1996.
- عالم المعرفة 240، 1998.
- مجلة العربي العدد 234، 1978
  - مجلة العربي العدد، 305، 1984.
  - مجلة العربي العدد، 428، 1994.

- مجلة العربي العدد، 491، 1999.
- مجلة العربي العدد، 496، 2000.
- مجلة العربي العدد، 525، 2002.
- مجلة العربي العدد، 532، 2003.
- مجلة العربي العدد، 544، 2004.
- مجلة العربي العدد، 557، 2005
- مجلة العربي العدد، 564، 2005
- مجلة العربي العدد، 577، 2006.
- مجلة العربي العدد، 586، 2007.
- مجلة العربي العدد، 604، 2009.
- مجلة العربي العدد، 654، 2013.

– مجلة عمان، العدد، 81، 2002

- مجلة العربي العدد، 126، 2005.
- مجلة العربي العدد، 135، 2006.

– مجلة المصور، العدد إبريل، 1950.

– مجلة المعرفة، العدد 104، 1970.

- مجلة المعرفة، العدد 214 و 215، 1979.

– مجلة المكشوف، العدد 31، 1938.

– الهلال، عدد ابريل، 1962.

- الهلال، عدد ابريل، 2014.

ب. الصحف

– الأهرام، 20 مارس، 2000

– الحياة العدد 14688، 2003

– الشعب، عدد 30 ابريل، 1910.



الأدب العربي الحديث
(النثر)



شركة جمال أحمد محمد حيف وإخوانه
www.massira.jo

حمّل تطبيق دار المسيرة على:





